

Tartu Ülikool
Filosoofiateaduskond
Eesti kirjanduse õppetool

Janika Läänemets

Juhan Smuuli näidendi
„Polkovniku lesk ehk Arstid ei tea midagi“
analüüs

Bakalaureusetöö

Juhendaja Riina Oruaas

Tartu 2012

SISUKORD

Sissejuhatus.....	3
1. Juhan Smuuli dramaturgia kirjandusloolises kontekstis.....	5
1.1. Eesti kirjandus 1950.–1960. aastate kultuuripoliitilisel taustal.....	5
1.1.1. Kirjandus stalinismi ajal.....	5
1.1.2. Kirjandus sulaajal.....	7
1.2. Juhan Smuul ja tema dramaturgia.....	10
1.2.1. Juhan Smuul.....	10
1.2.2. Smuuli dramaturgia ja selle lühiiseloostus.....	11
2. Näidend „Polkovniku lesk ehk Arstid ei tea midagi“.....	18
2.1. Taustinformatsioon.....	18
2.2. Tekstianalüüs.....	22
2.2.1. Žanrimääratlus.....	22
2.2.2. Kompositsioon.....	24
2.2.3. Lugu.....	28
2.2.4. Tegelased.....	29
2.2.4.1. Polkovniku lesk.....	30
2.2.4.2. Autor.....	37
2.2.4.3. Remark.....	40
2.2.4.4. Tekstita tegelased ja Sõjaväemuusika.....	42
2.2.5. Remarktekst.....	43
2.2.6. Eepilisuus.....	45
2.2.7. Satiir.....	46
2.2.8. Sisuline tasand.....	47
Kokkuvõte.....	50
<i>Summary</i>	53
Lisad.....	55
Kirjandus.....	57

Sissejuhatus

Käesoleva bakalaureusetöö teemaks on Juhan Smuuli näidend „Polkovniku lesk ehk Arstid ei tea midagi“. Taoline teemavalik on tingitud tõsiasjast, et varem ei sellest näidendist bakalaureusetöö tasemel kirjutatud, kuid kuna tegu on ühe sulaaja olulisima ja enim kõneainet pakkunud eesti draamakirjanduse teosega, väärib see kahtlemata põhjalikumat käsitlemist.

„Polkovniku lesest“ on varem kirjutatud üksnes põgusalt ja sedagi peaaesjalikult seitsmekümneandel, viimastel aastatel pole kõnealune draamatekst peaaegu üldse tähelepanu saanud [eranditeks on vaid Anneli Saro Juhan Smuuli teatri eepilisusest kõnelev artikkel (Saro 2008) ja Jaak Rähesoo väga põgus peatumine „Polkovniku lesele“ oma ülevaate teoses „Eesti teater“ (Rähesoo 2011)]. Peaaegu kõik „Polkovniku lese“ varasemad käsitlelused on olnud osa Smuuli dramaturgia üldisemast vaatlusest, „Polkovniku lesk“ üksinda on olnud tähelepanu keskmes vaid näidendi vahetus kriitikas, mis on oma olemuselt aga pigem publitsistlik-arvustuslik, kui analüütiline.

Siinse bakalaureusetöö eesmärk on analüüsida Smuuli „Polkovniku leske“ kui üht draamateksti ning teha seda võimalikult laiahaardeliselt, vaadeldes nii näidendi vormilist kui sisulist külge. Kasutan eelseisvas analüüsis nii juba varem kõnealuse näidendi kohta välja käidud mõtteid ning arendan neid paiguti edasi kui käin välja omapoolseid seisukohti ja järeldusi. Selle bakalaureusetöö eesmärk on pakkuda seni põhjalikuim „Polkovniku lese“ käsitlelus, nii puudub kirjutisel üks kindel kontsenter, mistõttu ei esitata käesolevas töös ka ühtki konkreetset hüpoteesi.

Bakalaureusetöö pealkirjaga „Juhan Smuuli näidendi „Polkovniku lesk ehk Arstid ei tea midagi“ analüüs“ koosneb kahest peatükist. Esimene, lühem peatükk kannab pealkirja „Juhan Smuuli dramaturgia kirjandusloolises kontekstis“ ja on mõeldud pakkumaks tausta järgnevale analüüsis osale. Esimene peatükk koosneb omakorda kahest alapeatükist, milles esimese antakse põgus ülevaade eesti kirjandusest 1950.–1960.

aastate kultuuripoliitilisel taustal, kõigepealt kirjandusest stalinismi ja siis sulaajal. Mõlemal juhul tutvustatakse esmalt tollast kirjandussituatsiooni üldisemalt ja liigutakse siis kitsamalt näitekirjanduse olukorra juurde kõnealusel perioodil. Selle alapeatüki oluliseks alusmaterjaliks on ülevaateteos „Eesti kirjanduslugu“ (2001). Esimese peatüki teises alajaotuses on vaatluse all Juhan Smuuli draamalooming. Lühikesele peatumisele Smuuli isikul järgneb Smuuli dramaturgia lühiiseloolumus, mis on oma olemuselt suuresti referatiivne ja toetub kirjaniku dramaturgia varasematele käsitlustele, millest on välja sõelutud korduv ja Smuulile kõige iseloomulikum.

Käesoleva bakalaureusetöö keskne peatükk on teine, mis kujutabki endast „Polkovniku lese“ tekstianalüüsi. Analüüsiosale eelneb põgus taustinformatsiooni andmine kõnealuse näidendi kohta. Lühidalt tulevad vaatluse alla teose sünni- ja ilmunislugu ning vastuvõtt ja põgusalt tuuakse ära ka näidendi lavastused. Analüüsile keskenduv alapeatükk on omakorda jaotatud kaheksasse ossa, milles tähelepanu keskmes on vastavalt näidendi žanrimääratlus, kompositsioon, lugu, tegelased, remarktekst, kõnealuse draamateksti suur eepilisus, seal leiduv satiir ja selle sisuline tasand. Teoreetiliselt toetub analüüs peamiselt kolmele teosele: Manfred Pfisteri kuulsa „Das Drama: Theorie und Analyse“ (1977) ingliskeelsele tõlkele (2000) ning Luule Epneri raamatuile „Draamateooria põhiprobleeme I“ (1992) ja „Draamateooria põhiprobleeme II“ (1994). Töö teoreetiline aluspõhi on nii strukturalistlik. Teooriale ei pühendata eraldi peatükki, see esitatakse konkreetsuse ja kompaktsuse huvides jooksvalt analüüsi alapeatükkides.

Ülevaade siin püstitatud eesmärkide täitmisest ning töö käigus esilekerkinud olulisematest järeldustest ja mõtetest antakse käesoleva bakalaureusetöö kokkuvõtvas osas.

1. Juhan Smuuli dramaturgia kirjandusloolises kontekstis

1.1. Eesti kirjandus 1950.–1960. aastate kultuuripoliitilisel taustal

1.1.1. Kirjandus stalinismi ajal

Eestist oli 1944. aastal saanud osa Nõukogude Liidust, mis oma olemuselt oli totalitaarne ühiskond, kus kultuur, sealhulgas kirjandus oli ideoloogiline nähtus, millele kehtisid kindlad reeglid. Kultuurielu juhtis ja kontrollis kommunistlik partei, kasutades selleks kirjastamise riiklikku monopoli ning eel- ja järeltensuuri. Lisaks olid 1940. aastate jooksul kohalikud rahvuslikud kultuuriinstitutsioonid asendatud üleliidulistega. (Annus jt 2001: 345)

„Eesti kirjandusloos“ vaadeldakse kodumaal loodud eesti kirjandust alates Nõukogude võimu kehtestamisest 1950. aastate lõpuni kui omamoodi anomaaliat, mis võiks kanda nime nõukogude kirjandus eesti keeles (Annus jt 2001: 343). Selline kirjandus leitakse seal olevat rahvuskirjanduse osa, mille „semiootiliselt kõige olulisemaks märgiks on rahvuslikkuse eitamine“ (Samas).

Nõukogude kirjanduse ainus aktsepteeritud loominguline meetod tol perioodil oli **sotsialistlik realism**, mille ametlik, Eesti Nõukogude Kirjanike Liidu põhikirjas esitatud definitsioon kõlas nii: „Sotsialistlik realism, olles nõukogude ilukirjanduse ja kirjandusliku arvustuse põhimeetodiks, nõuab kunstnikult võltsimatut ajaloolis-konkreetsset tõelisuse kujutamist selle revolutsioonilises arengus. Seejuures kunstilise kujutamise tõepärasus ja ajalooline konkreetsus peab ühtuma ülesandega kujundada ja

kasvatada töötavat rahvast ideeliselt ümber sotsialismi vaimus“ (tsit. Annus jt 2001: 378). Realismile omaste mõistete nagu tõepärasus ja konkreetsus sisu oli seal pea tundmatuseni moonutatud (Samas), muutes nii sotsialistliku realismi üksnes tinglikult realistlikuks.

Ülaltoodud sotsialistliku realismi definitsioonis peitub teisigi vastuolusid: näiteks kõneletakse küll realismist, kuid samas nõutakse elu kujutamist „selle revolutsioonilises arengus“ (Annus jt 2001: 378). Soovitavat ideaali tuli seega kujutada juba realiseerununa. Selline nõue tingis nõukogude elu ilustamise ja olemasolevate vastuolude varjamise. Ka kohustuslik sotsiaalne optimism ja tulevikku vaatav pilk lähtuvad samast eeldusest. (Annus jt 2001: 378) Just ülalkirjeldatud peab silmas Luule Epner, kui tõdeb, et sotsialistlik realism oli oma olemuselt tegelikult vaid propagandistlik teoreetiline konstruktsioon (Epner 2008: 114).

Esimese sõjajärgse kümnendi, stalinismiaegset kultuurielu kujundas sotsialistliku realismi „ortodoksne vorm“¹ (Kalnačs 2008: 153), mis esitas kunstile, sealhulgas kirjandusele oma kindlad nõuded: „ustavus elutõele, teadlik parteiline kommunistlik suund, sotsialistliku kodumaa teenimine, oskus näha oma rahva homset päeva“ (Tarassenkov 1948: 966). Inimesekujutuses loobuti psühholoogilisest vaatlusest, individid taandati hoopis „sotsiaalsete suhete subjektiks“ (Annus jt 2001: 378). Eriti oluliseks muutus tegelase klassipäritolu, millest tuletati kõik tema omadused. Kohustuslik oli positiivse kangelasolemise olemasolu teoses. Positiivseile tegelastele sai osaks idealiseeritud, negatiivseile aga karikatuurid kujutamine. (Annus jt 2001: 378–379)

Tolleaegses kirjanduses olid sisu ja vorm tasakaalust väljas. Selle põhjuseks oli „esimese absolutiseerimine, millest omakorda tulenes teise devalvatsioon“ (Annus jt 2001: 379). Esmatähtsad olid „ideeline selgus ja autoripositsiooni otsesõnaline väljendamine“ (Samas), vormiküsimustega tegelemist ei soositud, seda nähti kahjuliku formalismina (Samas).

Sotsialistlik realism välistas nii isikupärasuse ja asus kirjandust unifitseerima. Selline tendents kätkeb eneses aga ohtu tuua kaasa kirjanduse kui esteetilise fenomeni surma, millest stalinismiaegses nõukogude eesti kirjanduses palju puudu ei jäänudki. (Annus jt

1 Originaalkeeles: *the orthodox form*

2001: 379) Stalinismiperioodil on näiteks eesti proosa peaaegu varjusurmas, juhtivaiks kirjandusžanreiks saavad poeem ja draama (Annus jt 2001: 350), millest eriti just viimane asub kiratseva proosakirjanduse puudujääke kompenseerima (Samas: 379). Nii tõdetaksegi „Eesti kirjandusloos“, et Teise maailmasõja järgse aja näol on tegu „ainsa perioodiga eesti kirjanduse ajaloos, mil žanrihierarhia tipu vallutab draama“ (Annus jt 2001: 379).

Kõnealuse perioodi näitekirjandus oli aktuaalne ja tegeles innukalt partei poolt nõutavate teemade kajastamisega. Sellest lähtuvalt oli sõjajärgse draama teemadering kitsavõitu. Põhitähelepanu oli sõjateemal, ülesehitustööl ja kolhooside rajamisel. (Annus jt 2001: 380–382)

Tolleaegseile näidendeile on omane eepilisus, „iseloosulikkud on paljud hargnevad tegevusliinid, arvukas tegelaskond, jutustavad ja kommenteerivad monoloogid, proosapärased kirjeldused remarkides“ (Annus jt 2001: 380). Siin on vast kõige selgemalt näha stalinismiaegse draama osaline proosa asendamise funktsioon.

Stalinismiaegses dramaturgias polnud kohta ei komöödial ega tragöödial, esimene hääbus Hugo Raudsepa kirjanikutee katkemisega 1950. aastate alguses ning teine oli üldlase põlu all. Uue nähtusena kerkivad viiekümnendail esile satiirilised näidendid, kus ägedalt kritiseeritakse läänelikku imperialismi ja kapitalismi. (Annus jt 2001: 380)

Selle perioodi näitekirjanduse juhtifiguuriks oli August Jakobson. Lavale jõudsid veel ka Aadu Hindi, Johannes Semperi, Mart Raua ning Ardi Liivese ja Egon Ranneti esimesed teosed. (Annus jt 2001: 380)

1.1.2. Kirjandus sulaaial

Diktatuuri äärmuslikkus hakkas Nõukogude Liidus ja sealhulgas ka Eestis järk-järgult vähenema Jossif Stalini surma järel 1953. aastal. Sulaaia algust märkis kommunistliku partei uue juhi Nikita Hruštšovi ülesastumine NLKP XX kongressil 1956. aastal, kus Hruštšov kinnisel istungil isikukultust kritiseeris. Asuti poliitilisi põlualuseid rehabiliteerima, paljud kirjanikud vabanesid keelu alt ning lühenes keelatud raamatute nimekiri. Ka tõi sulaaeg enesega mitmeid reforme kirjandusinstituutsioonides, lisandus

uusi kultuuriväljaandeid ja kasvas kirjanduse kajastamise osatähtsus neis. (Annus jt 2001: 412–414) Vähenes nõukogude ühiskonna suletus ülejäänud maailmale, mis omakorda mängis olulist rolli kultuurihoiakute mitmekesisistumisel (Annus jt 2001: 414–416). „Eesti kirjandusloos“ on välja toodud kolm põhilist sulaajal Eestis võimalikuks saanud kultuurihoiakut: „1) nõukogulik kultuurikäsitus; 2) orienteerumine traditsioonilistele kunstivõimalustele; 3) orienteerumine uuendustele, seni tundmatute võimaluste loomisele ja kasutamisele“ (Samas: 416).

Ühiskondlik sula viis ka sotsialistliku realismi kaanoni lõdvenemiseni (Annus jt 2001: 379). Nii võib asuda rääkima nõukogude eesti kirjandusest (võrdluseks stalinismiaegne nõukogude kirjandus eesti keeles) (Samas: 344). Kirjanduses ilmnesid esimesed märgid avardamisest 1950. aastate keskel proosas, kuid kiiremad muutused leidsid aset hoopis lüürikas (Annus jt: 416–417). Sotsialistlik realism oli kümnendi lõpul aga endiselt ainuke aktsepteeritud loominguline meetod. Kunstile esitatavaist nõudeist püsisid tähtsaimate seas päevakajalisus, elutruudus ja tüüpilisus (Epner 2008: 115). Alles kuuekümnendail kerkivad esile esimesed alternatiivid sotsialistlikule realismile: proosas realism ning luules romantism ja postsümbolism (Annus jt 2001: 417).

Kirjanduskriitikas olid tollel perioodil aset leidnud muutused vähemmarkantsed kui ilukirjanduses (Annus jt 2001: 419). Näiteks draamakriitikas oli sotsialistliku realismi „dogmaatiline mudel“² (Epner 2008: 116) sulaperioodilgi veel küllaltki, isegi üllatavalt elujõuline (Samas). Küll aga oli sulaajal erinevalt eelnenud stalinismiperioodist võimalik diskussioon, mis keskendus valdavalt kolmele põhiteemale: 1) kaasaegsus (kas elu tõetruu kujutamine on piisav või on ilmtingimata vajalik ideoloogilise aspekti sissetoomine); 2) konflikt (tugeva konflikti puudumine kõnealuse perioodi draamas); 3) positiivne kangelane (kas selline kangelane peaks olema üdini positiivne või võib tal olla ka nõrkusi ja sisekonflikte) (Epner 2008: 116–120).

Eesti näitekirjandus liikus sel ajal aga sotsialistliku realismi stalinistlikust versioonist aina kaugemale (Epner 2008: 120). Taas pöördutakse realismi juurde (Annus jt 2001: 522), mille esteetiliseks aluseks on elutruud miljööd ja situatsioonid ning usutavad

2 *the dogmatic model*

tegelased (Epner 2008: 120). See on suuresti reaktsiooniline nähtus stalinistlikule tehiskusele ja moonutatud elukujutusele (Rähesoo 1999: 58). Siinkohal on oluliseks mõjuteguriks teatripraktika, kus läbi 1950. aastate olid jätkuvalt populaarsed traditsioonilised, kolmekümnendate laadis lavastused. Luule Epner käib nii välja hüpoteesi, et publiku surve oli üks tegureid, mis aitas näitekirjanduses „legitimeerida“ realistlikku stiili. (Epner 2008: 125)

Eesti dramaturgias saab pöördepunktiks aasta 1956, kui lavale jõuavad Juhan Smuuli „Atlandi ookean“ ja Egon Ranneti „Südamevalu“ (Annus jt 2001: 521). Läti teatriuuri ja Benedikts Kalnačs toob oma artiklis „Baltic drama during the 'thaw'“ („Balti draama sulajaal“) välja kolm viiekümnendate teisel poolel balti draamas esilekerkinud uut aspekti: 1) uue generatsiooni tõetruu maailmavaate manifesteerimine; 2) individist karakteri psühholoogia põhjalik uurimine; 3) ajaloo ja ajaloolise mälu teema taastõstatamine (Kalnačs 2008: 154–163). Teise punkti illustreerimiseks toob Kalnačs just Smuuli „Atlandi ookeani“ (Samas: 158–161). Koos Egon Ranneti ja Ardi Liivese näidenditega moodustab just Smuuli looming sulaja eesti draamakirjanduse tuumiku (Annus jt 2001: 521).

1960. aastate algus on tunnistajaks komöödia taastumisele (Annus jt 2001: 522). Kuuekümnendail kasvab näitekirjanduses ka kriitilisus reaalsuse suhtes (Kalnačs 2008: 163–166). Smuuli „Kihnu Jõnni“ toob Kalnačs oma ülalpool tutvustatud artiklis näitena kaasaegse bürokraatia kriitikast (Samas: 163–164).

Kuuekümnendate keskpaigas algab eesti näitekirjanduses liikumine modernismi suunas. See tendents hoogustub kümnendi lõpus, kui keskusega Tartu Vanemuises saab alguse teatriuudendus (Annus jt 2001: 527–528).

1.2. Juhan Smuul ja tema dramaturgia

1.2.1. Juhan Smuul

Eesti kirjanik Juhan (õieti Johannes) Smuul sündis 18. veebruaril 1922 Koguva külas Muhumaal. Aastani 1954 kandis ta perekonnanime Schmuul. Teise maailmasõja ajal oli Smuul aastatel 1941–1944 Punaarmees, aastail 1944–1946 töötas ajalehes „Sirp ja Vasar“ toimetaja asetäitjana ja aastast 1947 tegutses vabakutselise kirjanikuna. Aastatel 1951–1953 oli Smuul ENSV Kirjanike Liidu aseesimees ning 1953–1971 esimees.

Lisaks kirjanikutööle oli Juhan Smuul aktiivne ka ühiskondlikus elus. Smuul oli aastast 1951 Nõukogude Liidu Kommunistliku Partei liige. Aastatel 1956–1958 ja 1960–1966 kuulus Smuul Eesti Kommunistliku Partei Keskkomitee ridadesse ning aastail 1955–1959 oli ENSV Ülemnõukogu liige. Aastatel 1958–1966 jõudis Smuul olla ka NSVL Ülemnõukogu liige.

Smuuli näol oli tegu ühe oma kaasaja tunnustatuima kirjanikuga. Ta saavutas juba 1940.–1950. aastail luuletajana üleliidulise tunnustuse ja pärjati 1952. aastal Stalini preemiaga. Nõukogude Eesti preemia oli Smuul saanud juba aastail 1949 ja 1950. Aastal 1955 omistati Smuulile Eesti NSV teenelise kirjaniku ja 1965. aastal ENSV rahvakirjaniku aunimetus. 1961. aastal määrati Smuulile veel Lenini preemia.

Juhan Smuul tegi kirjaniku või ajalehekorrespondendina kaasa mitu ekspeditsiooni: aastal 1955 Põhja-Atlandile, 1957–1958 Antarktisesse, 1959 Jaapani merele ja 1960 Teravmägedele (Tonts 1979).

Smuul oli küll kolm korda abielus, kuid tal polnud järeltulijaid. Ta suri 49-aastasena 13. aprillil 1971 Tallinnas.

Smuuli järgi on nime saanud Juhan Smuuli tee Tallinnas ja Juhan Smuuli tänav Kuressaares. Lisaks on Smuuli mälestus jäädvustatud ka kivisse. Nimelt asub kirjaniku sünnikohas skulptor Tõnu Marrandi ja arhitekt Rein Tomingase loodud Juhan Smuuli

monument, mis enne 2006. aastal Muhumaa pinnale jõudmist Tallinnas Kadrioru pargis seisis (Raun 2006).

1.2.2. Smuuli dramaturgia ja selle lühiiseloostus

Juhan Smuuli looming hõlmab eneses nii proosat, luulet, publitsistikat kui draamat. Smuul jõudis kirjutada viis näidendit. Tema esiknäidend „Atlandi ookean“ ilmus 1956. aastal. Tegu on neljavaatuselise näidendiga ühe heeringatraaleri meeskonna igapäevaelust. Smuuli esimene näidend oli inspireeritud kirjaniku aasta varem Põhja-Atlandil kaasa tehtud sõidust kalapüügilaeval (Tonts 1979). „Atlandi ookeanile“ järgnes „Lea“ (1959), draama kolmes vaatuses, kus kujutatakse nimategelase teed religiooni juurde ja sellest jälle eemale. Smuuli kolmas näidend kannab pealkirja „Kihnu Jõnn ehk Metskapten“ (1964) ja žanrimääratlust „lavatükk lauludega“ (Smuul 1990: 121). Sellegi näidendi tegevus toimub ookeanilaeval, mis seekord on taustaks legendaarse laevakapteni Enn Uuetoa loole. „Kihnu Jõnnile“ järgnes käesoleva bakalaureusetöö keskne huviobjekt, monoloogiline „Polkovniku lesk ehk Arstid ei tea midagi“ (1965). Smuuli draamaloomingu viimaseks teoseks jäi „Enne kui saavad rebased (Pingviinide elu)“, mis ilmus 1968. aastal. See „näitemäng kahes osas laulude, probleemide ja anti-striiptisiga“ (Smuul 1990: 363) kujutab erinevate pingviiniliikide komplitseeritud läbisaamist allegooriana Smuuli kaasaegse nõukogude ühiskonna probleemidest.

Juhan Smuul jõudis kätt proovida ka filmidramaturgina, ta kirjutas nimelt stsenaariumi filmile „Keskpäevane praam“ (ilmus 1966; film 1967, režissöör Kalju Kiisk). Järgnevast Smuuli dramaturgia lühikäsitlusest on see teos siiski välja jäetud.

Juhan Smuuli dramaturgia on väga omanäoline, tema näidendid erinevad nii Smuuli kaasaegsete kirjanike draamateostest kui ka üksteisest. Voldemar Panso on Smuuli dramaturgia kohta öelnud, et sellel puudub standard (Panso 1972b: 1001). „Standardi“ puudumine küll raskendab Smuuli dramaturgia iseloomustamist, kuid ei tee seda võimatuks, pigem pakub selleks just sobiliku lähteplatvormi.

Smuuli näidendite omavaheline vähene sarnasus on suuresti tingitud Smuuli draamateoste tavatust vormist. „Eesti kirjandusloos“ on Smuuli draamat iseloomustades

täheldatud, et kirjanik „lammutas sundimatult žanri- ja proosakonventsioone“ (Annus jt 2001: 525). Smuul kirjutas näidendeid, mis klassikalise draama reegleid eirasid või vähemalt neist tugevasti kõrvale kaldusid. Kui vaja, leiutas Smuul ise mittetraditsioonilisi draamapoeetikavõtteid (Annus jt 2001: 525). Ülo Tonts tõdeb, et Smuuli viiest näidendist on „Lea“ ainus, mida võib pidada „hästi kirjutatud näidendiks“ [ingliseelse termini *well-made play* tõlge – J. L.] (Tonts 1990: 448). Smuuli näidendeid on neist vormimängudest lähtuvalt kirjeldatud mitmesuguste, vähem või rohkem hinnanguliste sõnadega: kirevad ja vormiheitlikud (Tonts 1972: 584), vormivärsked ja -novaatorlikud (Tonts 1990: 449), eklektilised (Rähesoo 1995a: 27). Smuuli draamateoste vorm oli uuenduslik tema kaasaegse eesti, laiemalt nõukogude näitekirjanduse kontekstis.

Smuuli pani aina uusi väljendusvõimalusi otsima kiire väsimine vormist. Smuul kirjeldab seda olukorda oma autobiograafiaski, kus pärast hulga žanrite, milles ta kirjutanud on, ülesloetlemist sõnab: „Ilmselt on siin tegemist ohtliku ebastabiilsuse ja väsimusega vormist, mida tunnen iga töö lõpetamise järel ja mis sunnib mind otsima aina uusi ja uusi vorme“ (Smuul 1982: 21). Eelnevaga assotseerub Ülo Tontsi mõte Smuulist kui autorist, kes „tahab aina teha teisiti, kui enne teda on tehtud ja kuidas tema juba on teinud“ (Tonts 1972: 585).

Smuuli dramaturgia vormiline eripära pole lahutatav tema draama sisulisest küljest. „Eesti kirjandusloos“ on toodud põhjusena, miks Smuul niivõrd vähe traditsioonilistest draamareeglitest hoolis, tõsiasi, et Smuul oli ennekõike „lugude pajataja“ (Annus jt 2001: 525). See tähendab, et Smuuli draamateoste vorm sündis nende sisust. Idee, kontseptsioon või lugu oli enne ja sai alles pärast eksperimenteerimise teel oma omapärase vormilise kuju. Ehk Ülo Tontsi sõnadega: „Tavatu vorm kasvas välja tavatust sisust ning on just selle kaudu tugevasti motiveeritud“ (Tonts 1990: 449). Tonts arendab samas oma mõtet edasi, öeldes, et Smuuli „loomingu ideerikkus nõudis mitmekülgust ja originaalsust vormis“ (Samas).

Ometigi ei olnud Smuuli näidendite reeglipäratus sugugi see, mis tema kaasajal retseptsioonis suurima tähelepanu osaliseks sai. Kriitika fookusesse sattus hoopis Smuuli dramaturgia ideeline külg, mis tema näidendite sisu poleemilisust arvesse võttes

küll tegelikult üllatav ei ole. Smuuli näidendite vorminovaatorlus jäi tahaplaanile. Seda fenomeni täheldab näiteks Anneli Saro oma artiklis „The epic theatre of Juhan Smuul: A censor's report“ („Juhan Smuuli eepiline teater: Tsensori aruanne“; 2008: 147–148). Smuuli draamateoste vormiline külg on draamast kirjutajate tähelepanu enam pälvinud alles Smuuli dramaturgia hilisemates käsitlustes (Annus jt 2001; Panso 1972a; Panso 1972b; Tonts 1972; Tonts 1990).

Juhan Smuuli dramaturgiale on omased aktuaalsus ja ühiskondlikkus. Voldemar Panso meenutab Smuuli kui inimest, kellel oli „ühiskondlikult erk hing“ (Panso 1972a: 14). Nii pole üllatav, et nagu märgib Ülo Tonts, on probleemiasetus Smuuli näidendeis aktuaalne (Tonts 1972: 586). Panso nimetab seda „probleemi erikaaluks“ (Panso 1972b: 999), mille Anneli Saro „tõlgib“ kui „teatava sotsiaalse tundlikkuse ja päevakajalisuse“³ (Saro 2008: 146). Hetkel aktuaalses on Smuul osavalt ära tabanud aga ka selles peituva üleaeagsuse. Just sedasama peab silmas Tonts, kui ütleb: „Ajastuomased probleemid on siin [Smuuli näidendites – J. L.] korduvalt saanud ülejälise inimliku ja sotsiaalse tähenduse“ (Tonts 1972: 589). Villem Altoa peab seevastu tänuväärseks Smuuli oskust näha dramaatilist ka igapäevaelu pisiasjades, võrreldes Smuuli nii Tšehhoviga (Altoa 1967: 761). Jaak Rähesoo jälle leiab, et „üks pool Smuulist, see publitsistlik-poleemiline, on alati püüelnud kirjaniku-rahvatribuuni, ajastu südametunnistuse rolli“ (Rähesoo 1995b: 268).

Kuigi Smuul oli aktuaalsetel teemadel kirjutav autor, vältis ta on näidendeis otsest poliitilisust. Seda märgib näiteks Jaak Rähesoo oma ülevaate teoses „Eesti teater“, kus avaldab ka arvamust, et tänu poliitiliste teemade vähesele puudutamisele oma dramaturgias „suutis Smuul kunagise kojauliku rollist välja astuda“ (Rähesoo 2011: 342). Aktuaalsus pole Smuulil enam tugeva ideoloogilisuse ja didaktilisusega seotud nagu stalinistlikel näitekirjanikel. Täielikult Smuul siiski eelnevaga kontakti ei kaotanud (Rähesoo 2011: 342). Nii kirjutab Rähesoo Smuuli kohta: „Mineviku jäänukid avalduvad tal eeskätt aeg-ajalt kerkivas nn. „karmi headuse“ motiivis, kaudsemalt ka ülemäärases ägeduses, millega ta [...] ründab vahel üsnagi tühiseid tegelasi, kellele piisaks muigest“ (Samas).

3 a certain social sensibility and topicality

Smuuli näidendid on tugevalt ideelised. Tonts nimetab Smuuli draamateoseid ideeliselt täpseiks (Tonts 1972: 584), sihiteadlikeks ja konsentreerituiks (Samas: 586) ning leiab, et Smuuli hilisemas, küpsemas loomingus on just tema draamaloomingul eriti suur tähtsus „vahetu ühiskondliku tähenduse poolest kaalukamate ideede esiletoomisel“ (Tonts 1990: 449). Näiteks „Lead“ on „Eesti kirjandusloos“ lausa ideedraamaks nimetatud (Annus jt 2001: 525).

Smuuli draamateostes on omajagu humanismi. „Eesti kirjandusloos“ on kõnealuse teema juures toodud näidetena „Kihnu Jõnn ehk Metskapten“ ja „Polkovniku lesk ehk Arstid ei tea midagi“, millest viimases autori humanistlik positsioon avaldub eituse kaudu (Annus jt 2001: 525). Smuul on inimlik, inimest armastav autor. Seda märgib näiteks Kaarel Ird (Ird 1972). Ülo Tonts leiab, et Smuuli loomingu peaesmärk ongi just „inimlikkuse avastamine, näitamine ja kaitsmine“ (Tonts 1972: 588).

Eelnevaga on tihedasti seotud Smuuli püüd näidata maailma nii, nagu see temale paistis. Kaarel Ird on kirjutanud: „Smuuli ideelised seisukohad tuginesid tema elutundmise realiteedile, ta teadis, mis on elus tõde ja mis vale, ja näitas seda tõde nii, nagu ta on“ (Ird 1972). Jaak Rähesoo esitab sama mõtte kujul: „Smuul on [...] autor, kellel must ja valge seisavad selgesti lahus“ (Rähesoo 1995a: 26). Voldemar Panso jõuab omakorda tõdemuseni, et Smuuli näidendid on tema tõde (Panso 1972b: 1000). See on suure tõenäosusega ka põhjus, miks saab rääkida Smuuli draamaloomingust kui millestki algupärasest, läbituntust ja orgaanilisest (Tonts 1972: 586), tema teostest üldse kui tugevaist ja kirglikeist (Samas: 584) ning temast endast kui emotsionaalsest (Rähesoo 1995a: 26) ja intuiitiivsest (Panso 1972b: 1001) autorist.

Smuuli näidendid on enamjaolt üpris sündmustevaesed ja sõnakesksed. Kõnealusest teemast on kirjutanud Mari Peet, kes konstateerib sõnalise tegevuse domineerimist Smuuli dramaturgias ja tema näidendite aeglast mõttearendust ning märgib, et Smuuli draamad kulmineeruvad tavaliselt „etteastega, milles sõnastatakse [näidendi – J. L.] peamised mõtted“ (Peet 1980: 1027). Nii on Smuuli näidendid küllaltki staatilised. Konfliktisuse või vähemalt eeldused konfliktide tekkimiseks loob Smuul oma draamateostes eriealiste ning erinevate mõttemallide ja seisukohtadega tegelaste abil (Peet 1980: 1027). Veel pälvib Peedi tähelepanu tõsiasi, et lisaks sündmustevähesusele

on Smuuli näidendite tegevusruumgi ahas, lubades Peedil nii Smuuli draamateoste süžeedest kui kitsapiirilistest rääkida (Samas).

Smuuli näidendite tegelased on reeglina pärit samast keskkonnast (Peet 1980: 1027), kuid nagu juba varem mainitud, erinevad ea ja mõtteviiside poolest. Voldemar Panso leiab just Smuuli karakterite tahte olevat selle, mis tegelased tema näidendites kokku viib, mitte autori oma (Panso 1972b: 999). Ülo Tonts kirjeldab Smuuli karaktereid kui plastilisi ja sügavaid (Tonts 1972: 589).

Voldemar Panso on Smuuli kohta öelnud: „Ta tajus palju jõulisemalt *mida* öelda, kui seda, *kuidas* öelda“ (Panso 1972b: 1001). Selle tsitaadi valguses pole üllatav, miks Smuuli dramaturgiale on omane „mingit probleemi tutvustavate episoodide kujutamine ning esitatu kommenteerimine“ (Peet 1980: 1027) ja tema draama sellest lähtuv episoodilisus. Mari Peet leiab selles fenomenis avalduvat Smuuli kaldumise publitsistlikusse (Samas).

Ülalpool kirjeldatud Smuuli näidendite sõnakesksus annab tunnistust sõna olulisusest Smuuli jaoks. Panso sõnutsi on sõna Smuuli jaoks lausa püha (Panso 1972a: 14). Ta iseloomustab kirjaniku sõnavalikut kui süvenenut (Samas), leiab Smuuli sõna olevat „valitud, lihvitud, kuid mitte steriilse, vaid rahvaliku intonatsiooni süütelanguga“ (Panso 1972b: 999) ja Smuuli laused omavat „sisemist arhitektoonikat, musikaalsust ja rütmi“ (Samas). Sõna silmapaistvust Smuuli draamas tõdeb ka Ülo Tonts (1972: 589). Sõnaosavust ei ilmuta Smuul mitte üksnes tegelaskõnes, vaid ka remarkides. Seda on Pansogi tähele pannud, leides, et remarktekstiski kasutatav sõna on Smuulil talle omaselt „kujundirikas ja täpne“ (Panso 1972a: 14). Hea näide on siinkohal „Polkovniku lese ehk Arstid ei tea midagi“ remarktekst (vt täpsemalt lk 44).

Ülo Tonts toob Smuuli draamaloomingust rääkides välja tema näidendites leiduva „iseloomuliku autoripositsiooni“ (Tonts 1972: 586). Selle mõtte kirjutab oma artiklis „See maailm ja teised“ lahti Jaak Rähesoo: „Talle [Smuulile – J. L.] on tähtis eneseväljendus, „otsene väärtustamine“, otsene kontakt lugejaga, ja see sunnib teda alatihti enda nimel teosesse vahele segama“ (Rähesoo 1995a: 26).

Smuuli dramaturgiat iseloomustades ei saa peatumata jätta tema näidendite suurel eepilisusel. Sellele teemale on Anneli Saro pühendanud terve artikli (Saro 2008), kus

tõdeb, et kui Smuuli kaks esimest näidendit („Atlandi ookean“ ja „Lea“) on veel üpris traditsioonilised draamateosed, siis kolmest ülejäänust saab juba rääkida eepilise teatri kontekstis (Saro 2008: 131–132). Smuuli dramaturgiale omane eepilisus paneb Saro kõrvutama Smuuli Bertolt Brechtiga, seda küll eelkõige nende kahe autori retseptsioonist kõneldes (Saro 2008: 147–148). On oluline märkida, et kuigi Smuul oli Brechti teoseid lugenud ja hindas neid (Smuul 1982: 19–20), pole Smuuli dramaturgias tegu Brechti eepilise teatri põhimõtete teadliku rakendamisega (Annus jt 2001: 524–525). See ei muuda aga tõsiasja, et Smuuli draamavormis kirjutatud teostel on eepiline põhi (Samas: 524) ja Smuul ise „andelaadilt jutustaja“ (Samas: 525). Siin võib näha ka seost stalinismiperioodi dramaturgiaga, mis oma poetikalt samuti küllaltki eepiline oli (Annus jt 2001: 380).

Juhan Smuuli looming, sealhulgas dramaturgia olulisi komponente on huumor. Huumorit leidub juba Smuuli esimeses näidendis „Atlandi ookean“, seal küll veel üpris vähesel määral, kuid alates „Kihnu Jõnnist“ võib rääkida koomikast kui Smuuli dramaturgia ühest olulisemast koostisosast (Rähesoo 2011: 336–337). Smuuli kahes viimases näidendis saab koomika satiirilise varjundi (Samas: 337). Smuuli näidenditest on enim huumorit vast just „Polkovniku leses“, kus see on ka kõige varjamatum. Mari Peet peab oma artiklis „Arupidamine Juhan Smuuli näidendisüžeede üle“ huumorimeelt ja „peaaegu ammendamatu varu koomilisi fraase“ (Peet 1980: 1027) ühtedeks peamisteks vahenditeks, millega Smuul oma muidu küllaltki staatilistesse näidenditesse dünaamilisust sisse toob (Samas).

Kuid veatu pole Smuuligi looming, omad puudused on tema näidenditelgi. Smuuli dramaturgia vajakajäämistest on kirjutanud näiteks Voldemar Panso, kelle sõnutsi on Smuuli näidendite nõrgim külge kompositsioon (Panso 1972b: 1001). Smuuli näidendeil puuduvat „Ibsenile omane virtuooslik ülesehitus“ (Samas), sest Smuul keskenduvat enam stseenidele kui draamateosele tervikuna (Samas). Ka leiab Panso, et Smuuli näidendite algused on tugevamad kui nende lõpud (Panso 1972b: 1001). Eelneva valguses pole väga üllatav, et näiteks „Polkovniku lesele“ on ette heidetud lõpetamatust (Panso 1972b: 1002; Siimisker 1966). Jaak Rähesoo omakorda kritiseerib Smuuli erinevate kirjanduslike võtete juhuslikku kasutamist, milles näeb nende võimaluste

raiskamist ja mille tulemuseks leiab olevat pisut pealiskaudse kirjutamislaadi (Rähesoo 1995a: 27). Näiteks toob Rähesoo Remargi tegelaskuju „Polkovniku lehest“ (Samas).

Juhan Smuuli näidendid pole jäänud sugugi vaid paberile, nad on korduvalt leidunud tee ka lavalaudadele. Smuuli dramaturgia ja teatri suhe on aga üpris eripärane. Oma sõnutsi polevat Smuul „lavaseadusi“ tundunud (Tonts 1972: 589). Ülo Tonts tõdeb, et Smuuli näidendeid pole kerge ei lavastada ega mängida ning et see üldse võimalik oleks, on vaja „eriti võimekat kaasautorlust“ (Tonts 1990: 462). Sellise kaasautori leidis Smuul siingi tekstis juba korduvalt viidatud Voldemar Pansos, kes tõi lavale Smuuli viiest näidendist neli (ainsaks erandiks oli „Polkovniku lesk“) (Saro 2008: 146). Panso, kelle näol oli tegu teatrireformaatoriga, õhutas Smuuli oma näidendeis eksperimenteerima (Annus jt 2001: 525). Just Pansolt laenas Smuul mõtte, et „teatris on kõik võimalik“ (Panso 1972b: 1003).

„Eesti kirjandusloos“ on Juhan Smuuli kirjeldatud kui autorit, kes „realistlikku traditsiooni edasi arendades puhastab [...] teed modernismile“ (Annus jt 2001: 524) ning kes ühes Voldemar Pansoga 1960. aastate esimesel poolel eesti teatri avangardiks oli (Samas: 525). Anneli Saro näeb just Smuulis seda, kes oma eksperimentaalsete näidenditega lükkas käima modernisatsioonilaine mitte üksnes eesti, vaid ka nõukogude näitekirjanduses laiemalt (Saro 2008: 129). Lisaks rõhutab Saro Smuuli olulisust sotsialistlikku realismi kaanoni rikastamisel ja selle olemuse küsimuse alla seadmisel (Saro 2008: 149). Saro viitab siin Smuuli suurele tähtsusele muutuste ühe peamise ärgitajana eesti näitekirjanduses 1950. aastate keskpaigas. Sedasama on rõhutanud teisedki autorid (Annus jt 2001: 382, 521; Epner 2008: 113; Kalnačs 2008: 153). Voldemar Panso peab Smuuli dramaturgiat „sõjajärgse näitekirjanduse kõrgeimaks nivooks“ (Panso 1972b: 998), Villem Altoa tõstab esile Smuuli kui oma kaasaegse draama elavdajat, kes on suutnud rikastada ja avardada žanrit, „mis meie kirjanduslikus minevikus on aiwa olnud mahajäävaks žanriks“ (Altoa 1967: 761).

Juhan Smuuli kui draamakirjaniku olemuse on kompaktselt ühte lausesse kokku võtnud Ülo Tonts, kelle kõnealune mõte kõlab nii: „Smuul jäi ka näitekirjanikuna kõiges iseendaks – sõnakunstnikuks, keda lakkamatult huvitavad uued teemad ja probleemid ning ahvatleb sellest uuest sisust lähtuv enneolematu vorm“ (Tonts 1990: 462).

2. Näidend „Polkovniku lesk ehk Arstid ei tea midagi“

2.1. Taustinformatsioon

„Polkovniku lesk ehk Arstid ei tea midagi“ on Juhan Smuuli neljas näidend, mis valmis aastal 1965. Näidendi sünnilugu valgustab kõige põhjalikumalt Ülo Tonts oma järelsõnas Smuuli kogutud teoste kirjaniku draamaloomingut koondavale kuuendale köitele (Tonts 1990).

Smuul kirjutas „Polkovniku lese“ 1965. aasta alguses suures osas Krimmis, täpsemalt Alupka kuurortlinnas sanatooriumis viibides. Algselt pidi „Polkovniku lesest“ saama televisiooninäidend. Sellisena on kirjutatud näidendi algkäsikiri, mis valmis ajavahemikul 20. veebruarist 16. aprillini ning mis kandis alustamisel pealkirja „Arstid ei tea midagi“ ja seletavat alapealkirja „[Televisiooni]näidend ühele tegelasele ja kaheksale statistile“. Pealkirjani „Polkovniku lesk“ jõudis Smuul märtsikuus. (Tonts 1990: 443–445)

„Polkovniku lese“ kui „monoloog-näidendi“ (Tonts 1979: 196) kirjutamine on seotud „Muhu monoloogidega“ kirjapanekuga (Samas). Needki on enamuses (pool)ravialusena ja ajaliseltki samal perioodil kirjutatud (EKA V,1: 202; Tonts 1979: 196).

Smuul vaatab „Polkovniku lese“ sünniloole tagasi nii: „„Polkovniku lesk“ valmis mulle endalegi ootamatult. Sõitsin Eestist ära kavatsusega töötada kinostsenariumi kallal või kirjutada monolooge, aga tagasi tulin „Polkovniku lesega“. Ma ei tea, millal ta mu kõrval käima hakkas, aga äkki oli ta esimene lause: „Arstid ei tea midagi!“ paberil. Jäin lese juurde istuma ja istusin kolm kuud, seni, kuni mu kangelanna ennast tühjaks rääkis. Hiljem kirjutasin juurde ühe tegelase – Remargi“ (Smuul 1965). Remargi tegelaskuju lisas Smuul näidendisse mõnda aega enne teose trükkiminekut. Remargi materialiseerimise idee tundub pärinevat Smuuli kaastööliselt Voldemar Pansolt ja pärinevat ajast, mil ühiselt arutleti näidendi lavaletoomise üle (mis Panso lavastajakäe

all tegelikult teoks ei saanudki). Osaliselt on Remargi tekst uus, osa sellest on aga esialgu Autori tegelaskujule kuulunud teksti ümberkirjutus. Kuid viimaseks ei jäänud seegi muudatus. Nimelt sai näidend 1966. aastal uue lõpu, kus rõhutatakse Lese kuju ja üldiselt leselikkuse üleaegsust ja vankumatut elujõudu. Uue lõpu kirjutas Smuul „Polkovniku lese“ Mossoveti-nimelises teatris lavale tulnud lavastuse jaoks ning see valmis 1966. aasta aprillis Moskvas, kuid pole teada, kelle algatusel see aset leidis. (Tonts 1990: 445)

„Polkovniku lesk“ jõudis avalikkuse ette esmalt Rahva Hääles, mille 1965. aasta 22. augusti numbris ilmus näidendi esimene osa (Tonts 1990: 442). Näidendi täisvariant trükiti esmakordselt ära sama aasta septembris ajakirjas Looming (Samas: 445). Eraldi raamatuna, küll koos „Muhu monoloogidega“, ilmus „Polkovniku lesk“ 1968. aastal. Veel on kõnealune näidend leitav Smuuli luuletusi, poeeme ja näidendeid koondavas väljaandes „Valgus valgus“ (1972) ning juba tutvustatud Smuuli draamaloomingu koondteoses „Teosed VI. Näidendid. Filmistsenaarium“ (1990). Lisaks orginaalkeeles on „Polkovniku lesk“ ilmunud ka vene (lausa viis korda: aastal 1966, 1968, 1969, 1972, 1974), ungari (1972) ja saksa (1974) keeles (Tonts 1990: 445).

„Polkovniku lese“ ilmumine ja lavalejõudmine (millest tuleb täpsemalt juttu ülejärgmises lõigus) põhjustas omajagu poleemikat. Selle põhjuseks polnud mitte näidendi tavatu laad ja monoloogiline vorm, mis teatrilavale panduna kahtlusi-küsimusi ega proteste ei tekitanud, vaid teose terav satiir. Näiteks pälvis Smuul sõjaväeringkondade halvakspanu. (Tonts 1979: 196) Ülo Tonts kirjeldab äsja viidatud Smuuli lühimonograafias olukorda, kus keskajalehtede toimetustesse laekus rohkesti „Polkovniku lese“-teemalisi etteheitvaid-süüdistavaid kirju, mis lõpuks viis selleni, et Smuul avaldas kirjadele vastuseks artikli „Satiiri peab õigesti mõistma“ (ilmus ajalehes Izvestija 22. detsembril 1966, eestikeelsena lühendatuna ajalehes Edasi sama kuu 29. kuupäeval) (Samas).

Suurest huvist „Polkovniku lese“ vastu ja näidendi tähelepanuväärsusest annab tunnistust ka fakt, et näidend sai ka arvustusliku vastukaja osaliseks (Tonts 1979: 197). Silmapaistev on Helene Siimiskeri artikkel „Mitte arvustuseks, pigem pisuhännaks“, kus too publitsistlikus võtmes arutleb „Polkovniku lesest“ lähtuvalt

„polkovnikuleselikkuse“ kui nähtuse üle, aga näitab samas üles kriitilist meelt, heites näidendile ette lõpetamatust ja mitte piisavalt suurt üldistusastet (Siimisker 1966).

Lavale jõudis „Polkovniku lesk“ 1965. aasta sügishooajal. Näidendi esmalavastus oli plaanitud Draamateatrisse, lavastajaks pidi loomulikult olema Voldemar Panso (Panso 1972a: 14), kuid parajasti käimasolev ENSV Riikliku Noorsooteatri asutamine viis Panso ja mitmed näidendi lavastuse rollidesse planeeritud näitlejad Draamateatrist ära ning see plaan jäi katki (Tonts 1990: 445). Nii jõudis „Polkovniku lesk“ esimesena lavale hoopis Lätis, 1965. aasta sügisel Riia Kunstiteatris (Daile Teater; lavastaja Venta Vecumiece). 1966. aastal järgnesid lavastused Draamateatris (lavastaja Ilmar Tammur, nimiosas Aino Talvi) ja Vanemuises (lavastaja Kulno Süvalep, nimiosas Herta Elviste), lisaks veel Moskvast ja Vilniuses. 1979. aastal lavastasid Heino Torga ja Felix Šubin „Polkovniku lese“ Viljandi Ugallas (nimiosas Anne Margiste), 1982. aastal Mikk Mikiver taas Draamateatris (nimiosas Ita Ever). (Saro 2008: 141–143; Tonts 1990: 445) Ülo Tonts leiab, et „Polkovniku lese“ puhul oli just teatripraktika taaskord see, mis Smuulile „õiguse andis“ (Tonts 1990: 458), kummutades nii kirjaniku enda kui kriitikute esialgsed kahtlused seoses näidendi žanri ja lavaletoomisvõimalustega (Samas).

Oma 1995. aastal raamatus „Hecuba pärast“ ilmunud artiklis „Tagasisivaade: Kraamispäev“ avaldab Jaak Rähesoo arvamust, et küllap jäävad Smuuli näidenditest „Kihnu Jõnn“ ja „Polkovniku lesk“ „aeg-ajalt mängitavaiks“ (Rähesoo 1995b: 268). Rähesoo ei eksinud, ka uuel sajandil on „Polkovniku lesk“ mitmel korral tee lavalaudadele leidnud. Näiteks 2002. aastal lavastati näidend Kuressaare Linnateatris (lavastaja Väino Uiho, nimiosas Madis Milling) ja 2010. aastal esietendus Rakvere Teatris lavastus „Lesk“ (aluseks ikka Smuuli „Polkovniku lesk“; dramatiseerinud ja lavastanud Toomas Suuman, peasas Volli Käro). Kumbki nimetatud lavastustest pole aga klassikaline tõlgendus kõnealusest näidendist. Esiteks on mõlema lavastuse nimiosas hoopistükis meesnäitleja ning teiseks, Rakvere Teatri „Lese“ puhul on tegu Smuuli teksti mugandusega. (Laasik 2002; Veispak 2009) Lisaks jõudis „Polkovniku lesk“ 2005. aastal lavale ka Daugavpilsis Teatris (ME 2005). Kõige selle valguses pole üllatav, et Rähesoo ka 2011. aastal, seekord oma teoses „Eesti teater“, leiab, et

„Polkovniku lesk“ on üks neid Smuuli näidendeid, millele „võib ennustada jätkuvat huvi“ (Rähesoo 2011: 342).

2.2. Tekstianalüüs

2.2.1. Žanrimääratlus

Enne, kui asuda „Polkovniku lese“ žanrilise määratlemise kallale, on paslik lühidalt peatuda sellele, et kõnealune näidend pole oma olemuselt klassikaline *well-made play* ega järgi mitmeid traditsioonilisi draamareegleid. See on põhjuseks, miks „Polkovniku lese“ üle arutades on üks peamisi küsimusi, mis ikka ja jälle üles kerkib: kui suurel määral „Polkovniku lesk“ üldse dramaatikasse kuulub? Nimelt on vaadeldaval näidendil päris mitmeid seoseid ühe teise kirjanduse põhiliigi, eepikaga (sellest tuleb pikemalt ja põhjalikumalt juttu alapeatükis 2.2.6.). Smuuli kaasaegsete kriitikute seas leidus neid, kes leidsid „Polkovniku lese“ kuuluvat just pigem proosaepikasse (EKA V,1: 202). „Eesti kirjandusloos“ on seda näidendit nimetatud „dramaturgilisse raami paigutatud pajatuseks“ (Annus jt 2001: 525), mis näikse olevat kõige täpsem liigitus. Vastuvõetav on ka Mari Peedi seisukoht, mille Peet käib välja oma artiklis „Jooni draamateoste struktuuri kujunemisest“: „„Polkovniku leses“ on dramaturgia rudimendid ja eepika ning publitsistikaelemendid liitunud sootuks uueks nähtuseks meie draamakirjanduses“ (Peet 1970: 325), heites nii üldse kõrvale vajaduse „Polkovniku lesk“ rangelt ühe või teise kirjanduse alaliigi alla paigutada.

„Polkovniku lese“ kitsamalt dramaatika sees lahterdamiseks on kaks moodust: esiteks näidendi vormist ja teiseks selle sisust lähtuvalt. Esimene määratlus lähtub enamikel autoritel kõnealuse näidendi monoloogilisusest. „Polkovniku lesk“ ei ole päris mononäidend. Monodraama kujutab endast „üheainsa tegutseva ja rääkiva näitleja ning vajaduse korral ühe või mitme tumma kõrvalrolliga komponeeritud teatritükki“⁴ (Brauneck, Schneilin 2001: 665). „Polkovniku lese“ puhul saavad selles definitsioonis esitatud nõuete täitmisel takistuseks Autori ja Remargi tegelaskujud. Kui aga võtta

⁴ *ein für einen einzigen handelnden und sprechenden Darsteller und evtl. stumme Nebenrollen konzipiertes Theaterstück*

arvesse fakti, et Remark ei ole fiktsioonisisene tegelane ja Autorgi viibib vaid osaliselt Lesega ühel fiktsionaalsuse tasandil ehk nad mõlemad on ennekõike kommentaatorid, siis võib „Polkovniku lese“ peaaegu igasuguse möönduseta ülaltoodud definitsiooniga kooskõlas olevaks lugeda. Nii on täiesti aktsepteeritav, et „Polkovniku lesest“ kirjutades on mitmed (Alttoa 1967: 769; Peet 1970: 325; Rähesoo 2011: 337; Tonts 1979: 196) just mononäidendi terminit kasutanud. „Polkovniku lese“ monodraamana vaatlemise õigustamiseks piisab tegelikult juba tõsiasi, et Lese kuju on kõnealuses näidendis niivõrd monumentaalne ja domineeriv (ka kahe eelpool nimetatud sõnaõigusega tegelase üle). „Polkovniku lese“ täpsem määratlus oleks siiski *monoloogiline näidend*, milleks seda draamateksti näiteks „Eesti kirjandusloos“ nimetatakse (Annus jt 2001: 525). „Polkovniku lese“ suurt lähedust monodraamale, kuid siiski nende saajaprotsendilist mittekattuvust märgib näiteks ka Anneli Saro (2008: 141).

Näidendi sisust lähtuvalt on „Polkovniku lese“ puhul tegu komöödiaga. Paslik on nõustuda Villem Alttoaga, kes leiab, et tegu on puhtakujulise karakterkomöödiaga (Alttoa 1967: 769). Luule Epner toob teoses „Draamateooria põhiprobleeme I“ ühe näitena karakterikoomikast just Polkovniku lese tegelaskuju. Karakterikoomika lähteplatvormiks on tegelase teatud omaduste koomiline rõhutamine, mis saavutatakse enamasti liialduste nagu karikatuur ja hüperbool kaudu. Lese puhul on selliseks omaduseks eelkõige tema agressiivne rumalus. (Epner 1992: 44)

Lisaks näeb Villem Alttoa huvitavat paralleeli „Polkovniku lese“ ja klassitsistliku kõrgkomöödia vahel. Viimasele lähendavat Smuuli näidendit selle „minimaalne lavaline tegevus ja vastavate efektide puudumine, piirdumine probleeme sõeluva dialoogiga“ (Alttoa 1967: 769). Siinkohal pole põhjust Alttoale vastu vaielda, kuid on oluline märkida ja mis ka Alttoa mõtteavaldusest välja tuleb, et kõnealune sarnasus on väline, mitte sisuline.

„Polkovniku lesk“ on satiiriline näidend. Satiiri mõiste läbib tõenäoliselt kõiki „Polkovniku lese“ nii pikemaid kui lühemaid käsitusi ning käesolevas bakalaureusetöös on sellele lausa eraldi alapeatükk pühendatud (vt lk 46–47). Kuna satiir on kõnealuses näidendis domineeriv koomikaliik, võib „Polkovniku leske“ nimetada *satiiriliseks komöödiaks*.

Otsides üht, üheaegselt võimalikult lühikest ja tabavat, kuid informatiivset žanrimääratlust, mis kirjeldaks korraga nii „Polkovniku lese“ vormilist kui sisulist olemust, on tõenäoliselt parimateks tulemiteks *monoloogiline satiiriline komöödia* ja *monoloogiline satiir* (pidades siinkohal silmas satiiri kui kirjandusteost).

Omaette nähtus on kirjanikupoolne žanrimäärang, millest siinkohal samuti on sobilik juttu teha. Luule Epner kirjeldab seda nii: „Žanrimäärang, kuuludes nn. parateksti, mis tekstimaailma raamistab ja eksponeerib, võib täita mitmesuguseid ülesandeid: anda lugejale informatsiooni näidendi aine, tegevusaja jm. kohta, üldistada näidendi kunstilist eripära või põhimeeleolu, häälestades lugejat soovitud viisil, osutada näidendi mittetriviaalsele ülesehitusele või tekkeviisile jne. Eksponeeriv žanrimäärang on enamasti mittekanooniline, vahel metafoorne, ega pruugi haakuda kirjandusteadusliku žanrisüsteemiga“ (Epner 1992: 39). Epner jagab taolised žanrimäärangud kaheks: „1) informeerivad, lisaandmeid esitavad; 2) näidendi kunstilist eripära, meeleolu, tekkeviisi iseloomustavad“ (Samas). „Polkovniku lese“ autoripoolne žanrimäärang „pildid elust“ (Smuul 1968: 91) kuulub teise kategooriasse ja iseloomustab eelkõige selle näidendi kunstilist eripära. Samas on huvitav märkida, et kirjanikupoolne žanrimäärang ei viita siin otseselt näidendi koomilisele sisule. Kui midagi sellest määratlusest johtuvalt eeldada võiks, siis olmelisust, kuid ühelegi kindlale emotsioonile (nagu koomiline või traagiline) seal viidatud ei ole.

2.2.2. Kompositsioon

Juhan Smuuli „Polkovniku lesk ehk Arstid ei tea midagi“ on n.-ö. täispikk näidend, mis on jagatud kahte enam-vähem ühepikkusesse ossa. Selline jaotus on tinglik, sest tegelikult näidendi tegevus ei katke, vaid Lese hiidmonoloogile saab sõna sekka öelda Autor, kelle monoloog näidendi kaks tingliku osa teineteisest eraldab. Nagu ülalkirjeldatust järeldada võib, puudub kõnealuses näidendis jaotus vaatusteks või piltideks.

Näidendi alguses olevaid Remargi ja Autori sõnavõtte, rõhuga viimasel, võib vaadelda kui midagi proloogi-taolist. Luule Epner defineerib proloogi kui „[...]“

põhitegevusest ajaliselt lahutatud [näidendi – J. L.] sissejuhatavat osa“ (Epner 1994: 51). Ja lisab: „Proloogis näidatakse eellugusid või pöördutakse publiku poole sisuselgitusega“ (Samas). Autori avamonoloog ei täida esitatud definitsiooni esimest nõuet ega ole põhitegevusest ajaliselt lahutatud, need kulgevad poole ajast hoopis paralleelselt (Autori avamonoloogist moodustab umbkaudu poole ükshaaval saabuvate tegelaste tutvustamine), kuid kahtlemata omab Autori sõnavõtt näidendi sisu selgitavat funktsiooni, täites nii ülaltoodud definitsiooni teise nõude. Ka võib Remargi avakõnet vaadelda kui omamoodi eellugu, mille „proloogilisusele“ räägib kasuks selle väga lõtv seotus näidendi põhisündmustikuga. Puhtakujulist proloogi ega ei epiloogi või midagi epiloogi-sarnast „Polkovniku leses“ ei ole.

Kompositsioonitüübilt jagatakse draamatekstid suletud ja avatud vormiga teosteks. Õigemini on suletud ja avatud vorm kaks keset, mille ümber mitmesugused ülesehitusviisid laias laastus koonduvad. (Epner 1994: 51)

Suletud vormiga draamateos kujutab endast täielikult endassesuletud lugu, millele ei eelne lugu mõjutavaid taustsündmusi ja mille lõpp on ammendav, täites nii aristoteleslikku tegevusühtsuse ja terviklikkuse nõuet. Taolises teoses on vaid üks keskne tegevusliin, kõik teoses esinevad teised sümboolid on sellele allutatud. Suletud vorm eeldab kõige ülevõtte väljajätmist, ideaalis on teose kõik osad omavahel seotud ja mitte ühtegi neist ei saa asendada. Sellise draamateose keskmes on konflikt, mis puhkeb selgelt antagonistlike jõudude vahel ja saab ühemõttelist selge lõpu. (Pfister 2000: 240–241) Kuna suletud vormiga teoste algus, haripunkt ja lõpplahendus on selgesti markeeritud, saab sellistel tekstidel eristada süžee põhielemente: ekspositsiooni ehk sissejuhatust, dispositsiooni ehk teema arendust, kulminatsiooni, pööret ja konklusiooni ehk lõpplahendust. Ideaalilähedaseimad suletud vormiga draamateosed on tõenäoliselt nn. „hästi tehtud näidendid“ (*well-made play, piece bien faite*). (Epner 1994: 52)

Avatud vormi võib vaadelda pigem kui üldnimetust neile erisugustele ülesehitusviisidele, mis suletud vormi alla ei sobi. Avatud vormiga teos on oma kompositsioonilt rohkem või vähem hajus, algus ja lõpp ei ole sellises näidendis nii suure tähtsusega kui suletud vormiga teoses, tegevus ei pruugi keskendava konflikti puudumisel üldse selgelt raamistatud olla. Klassikalisi süžee-elemente pole nii võimalik

avatud vormiga teoste analüüsimisel rakendada. Analüüsi võtmeks saab nii näidendi dominant, „s.t. teose element või tasand, mis tagab tähendusühtsuse“ (Epner 1994: 54), näiteks teose keskne tegelane, kujutatud aeg, kandev idee. Näidendi probleemid ei saa avatud lõpu tõttu ammendavaid lahendusi, mis annab lugejale/vaatajale võimaluse kaasautorluseks. Avatud vormiga on näiteks episooddraamad ja paljud nn. karakterikesksed draamad (Epner 1994: 54–55).

„Polkovniku lese“ puhul on tegu selgelt avatud vormiga teosega. Selle ilmseimateks tunnusteks on pingethoidva loo puudumine (Rähesoo 2001: 337), tegelastevahelise võitluse teisejärgulisus, üleüldiselt nõrk konfliktisus ja lõpp, mis ei paku ammendavat lahendust. Kõnealuse teksti dominandiks on Lese kuju, mis teeb „Polkovniku lehest“ karakterikeskse näidendi, mis on muuhulgas ka üks peamisi põhjusi, miks „Polkovniku lesk“ on eepilise ilmega näidend. Sellele tõsiasjale osutab näiteks Epner oma ülal korduvalt viidatud teoses „Draamateooria põhiprobleeme II“ (Epner 1994: 54).

„Polkovniku lese“ avatud vormile viitab ka see, et näidendis esitatud lugu on kaheosaline. Seda on täheldanud Mari Peet, kes sõnastab need kaks osa nii: „üks neist on Autori ettevõtmine Remargi abiga Leske demonsteerida ja teine nimategelase lugu tema enda jutustatuna“ (Peet 1980: 1026). Loo kaks poolt on omavahel tugevasti seotud, kuid vaatepunktide erinevus sunnib neid teineteisest lahutama. Neist esimene kulgeb kommentaari- ja teine lugu mängutasandil (Peet 1980: 1026).

Veel üks põhjuseid, miks rääkida „Polkovniku lehest“ kui avatud vormiga teosest, on tõsiasi, et näidendi aegruum pole rangelt määratletud. Tegevuse toimumise ajaks on autor märkinud „täna õhtul“ (Smuul 1968: 93). Näidendi sisust ja taustteadmistest lähtuvalt võiks seda määratlust täpsustada „ühel õhtul nõukogude ajal“, täpsemalt Smuuli ja veelgi täpsemalt „Polkovniku lese“ kirjutamise kaasajal. Ajamääratlus „täna õhtul“ viitab näidendi ajaühtsusele, seal toimuv leiab aset üheainsa õhtu jooksul. Veelgi enam, „Polkovniku lesele“ on omane lausa sündmusaja pidevus. See tähendab, et kujutatav aeg ja kujutamisaeg ehk laval näidatava loo täielik pikkus ja nende sündmuste näitamiseks kuluv aeg langevad kokku. See on seda märkimisväärselt tõsiasi, et enamike näidendite sündmusaeg on mittepidev ehk sündmuste reast esitatakse valitud lõike. (Epner 1994: 58)

Kõnealuse näidendi sündmusaja pidevust lõhuvad teataval määral vaid Autori ja Remargi tegelaskujude monoloogid, mis toovad näidendisse sisse nn. kommentaariaja. Luule Epner kirjutab kommentaariajast nii: „Kommentaari jaoks võib süžeealine tegevus peatuda, tegelane väljub tegevussuhetest, et seejärel taas mängu lülituda“ (Epner 1994: 59). Näiteks stseenis, kus Remark vaikivaile tegelastele käsklusi annab (Smuul 1968: 116), on tegemist süžeealise tegevuse peatumise ja süžeevälise tegelase sissetulemisega näidendisse. Autori tegelaskuju näidendi kahe osa piiri märkiva monoloogi (nagu tegelikult ka tema avamonoloogi) puhul on jälle tegu tegevussuhteist väljunud tegelase kommentaariga. On huvitav, et näidendi keskele paigutatud Autori monoloog katkestab süžeealise tegevuse vaid osaliselt. Vaadelgem selle väite kinnituseks Autori kõnealusele monoloogile järgnevat remarkteksti, mis kõlab nii: „Autori teksti lõppossa [...] ilmub [valgusesse? – J. L.] uuesti lõunalaud, samasugune, nagu ta oli peale arsti minestamist. [...] *Lesk räägib kogu aeg, kuid ta häält ei ole kuulda* [minu rõhutus – J. L.]“ (Smuul 1968: 115). Siinkirjutaja poolt kursiivi pandud lause annab märku süžeealise tegevuse vähemalt osalisest edasikestmisest Autori kommentaari ajal.

Näidendi tegevuskoht on aga üldse otsesõnaliselt määratlemata jäetud. Autori tegelaskuju avamonoloogi viimane lause: „Lesk otsustas oma aktiivse haige olukorrast koduste kodanikukohuste täitmise juurde tagasipöördumist tähistada tagasihoidliku koduse lõunasöögiga“ (Smuul 1968: 98) aitab kõnealuse näidendi tegevuse Lese koju paigutada. Ning kuna tegevuskoht näidendi kestel kordagi ei muutu, saab „Polkovniku lesest“ kui kohaühtsest draamatekstis rääkida.

Käesolev alapeatükk on paslik lõpetada tõdemusega, et „Polkovniku lesk“ on näidend, kus pole püütud luua terviklikku illusiooni. Sellest annab aimu ülal juba tutvustatud näidendi ajamääratlus „täna õhtul“ (Smuul 1968: 93), mida võib mõista nii viitena „Polkovniku lese“ kirjutamise kaasajale kui ka (võimaliku) teatrietenduse toimumise ajale, aga ka remarkides esinevad viitamised vaikivaile tegelastele kui näitlejatele (Smuul 1968: 102, 116) ning loomulikult kommentaaritasandi olemasolu teoses.

2.2.3. Lugu

„Polkovniku lesk“ kujutab endast ühe naise, Polkovniku lese hiigelmonoloogi sellest, kuidas arstid mitte midagi ei tea. „Eesti kirjanduse ajaloos“ on „Polkovniku leske“ vaadeldud „nimitegelase vaimse ja moraalse striptiisina“ (EKA V,1: 202). See „totaalne enesepaljastus“ (Samas) leiab aset lõunasöögi käigus, mille Lesk on korraldanud tähistamaks oma haiglast naasmist ning kuhu on kutsunud kaheksa külalist, nende hulgas tegelane nimega Autor. Lese monoloogi kestel hakkavad tema külalised aga ükshaaval kaduma. Esimesena, näidendi esimese osa lõpus kantakse välja minestusse langenud arst, seejärel „haihtub“ Lese sõbranna, siis lahkuvad türetütar ja tolle kavalier, siis Lese väimees ja tütar. Näidendi lõpu eel saadab Autor lavalt minema süžeevälise tegelase Remargi, seda vaid veidi enne, kui Lesk Autori enda lahkuma sunnib. Lõpuks jääb Lese juurde söögilauda veel vaid kurt vanamees. See ei takista aga Lesel oma monoloogi küll veidi muudetud kujul otsast alustamast.

Eelmises alapeatükis oli juttu sellest, kuidas „Polkovniku leses“ eksisteerivad kõrvuti mängu- ja kommentaaritasand ning eelmises lõigust sai neist esimest pisut lähemalt tutvustatud, kuid sellega „Polkovniku lese“ tasandilisus ei piirdu. Teatavasti jaguneb draamateose tegevus peajasjalikult kujutatud ja jutustatud ehk vahetuks ja vahendatuks tegevuseks (Epner 1994: 43). „Polkovniku leses“ on esindatud mõlemad. Vahetu tegevus „Polkovniku leses“ on tegelaste tulemised ja minemised, vahendatud tegevus aga Lese tagasivaated temaga aset leidnud juhtumistele. Kuna „tegevust“ käsitletakse draamateoorias kui situatsiooni muutumist (Pfister 2000: 200), on see kitsam mõiste kui „lugu“, mis võib sisalda nii dünaamilisi kui staatilisi ehk muutumatuid olukordi. Lugu jaguneb nii sündmusteks ja seisunditeks, millest esimestes on tegevuse tingimused täidetud (situatsioon muutub), teistes aga mitte (situatsioon ei muutu). (Epner 1994: 42) Ülalpool kirjeldatud nii vahetu kui vahendatud tegevuse näited kuuluvad seega sündmuste, Autori sõnavõttude ja Lese jutustamise akti alla. Remargi tegelaskuju saab olla nii seisundi kui sündmuse keskmes. Näiteks tema avamonoloog on seisundiline, samas kui olukord, kus Remark sõnaõigusega tegelastele käsklusi jagab, on sündmus, olgugi, et kõnealusel stseenil aset leidvad muutused on väikesed.

Nii näidendis kujutatud sündmused ja seisundid kui Lese jutustavad lood on esitatud

ajalises järgnevuses. Kujutatu kronoloogiline järgnevus ilmneb eelmises alapeatükis kirjeldatud sündmusaja pidevuses, mis elimineerib vastupidise võimaluse. Lese monoloogis kirjeldatud juhtumiste ajaline järgnevus saab selgeks tema lugude sisu kõrvutades: kahuriga kassi vastu sõdimine on varajaseim pikemalt kirjeldatud episood, sest selle asetleidmise ajal oli polkovnik veel elus; lugu unise sanitariga eelneb sekeldustele diagnoosi(de)ga; tõe ilmsikstulek nende diagnooside kohta on aga nii ajaliselt hiliseim kirjeldatud situatsioonidest.

2.2.4. Tegelased

„Polkovniku lese“ tegelaskond jaguneb kaheks: tekstiga ja tekstita tegelasteks. Esimesse gruppi kuuluvad Polkovniku lesk, Autor ja Remark. Smuul on tegelaste nimekirjas sinna hulka arvanud ka Sõjaväemuusika, millest saab tegelaskonna osana rääkida küll üksnes tinglikult, sest füüsilisel kujul taoline tegelane kõnealuses näidendis puudub. Ilma tekstita tegelasi on näidendis kaheksa. Seitse neist on Lese külalised: tema tütar, väimees, tütretütar, tütretütre kavalier, sõbranna, arst ja kurt vanamees. Tekstita tegelane on ka Lese koduabiline.

Järgnevalt on kavas lähemalt vaadelda näidendi olulisemaid tegelasi: Leske, Autorit ja Remarki. Need kolm tegelast tõusevad võrdluses teistega esile oma sõnaõigusega, tõsiasjaga, et erinevalt ülejäänuid on neil tekst. Päris tähelepanuta ei jää aga ka tinglik tegelane Sõjaväemuusika ja vaikivad tegelased, kellest viimaseid on plaanis vaadelda grupina.

Eelseisvate tegelaseanalüüside üks eesmärke on muuhulgas determineerida, kas üks või teine tegelane on oma olemuselt personifikatsioon, tüüp või karakter, ühe- või mitmemõõteline, staatiline või dünaamiline, avatud või suletud. Kuid vaadelgem esmalt neid tegelaskuju loomise üldpõhimõtete avamiseks hädavajalikke mõisteid pisut lähemalt.

Draamateose tegelased jagunevad peaaesjalikult personifikatsioonideks, tüüpideks ja karakteriteks. Personifikatsioon on mõnd abstraktset ideed, üldist nähtust vms isikustav tegelane (Epner 1994: 31). Tüüp on üheplaaniline tegelane, kes esindab või kehastab

mingite sotsiaalsete ja/või psühholoogiliste tunnuste kogumit (Pfister 2000: 179). Tüüp pole niivõrd üldistav kui personifikatsioon, kuid siiski enam üldine kui isikupärane. Karakter seevastu on isikupärane, kompleksne ja seesmiselt järjepidev individualiseeritud tegelane, kes ei esinda mitte mingit ideed ega mõnd sotsiaalset või psühholoogilist tüüpi, vaid iseennast. (Pfister 2000: 180)

Tüüp on üheplaaniline tegelane ehk tal on vähe eristavaid tunnuseid. Tegelaskuju, millel on mitmeid isesuguseid tunnuseid ja erinevaid omadusi, on aga mitmeplaaniline. (Epner 1994: 32)

Näidendi tegelasi saab jagada ka staatilisteks ja dünaamilisteks. Staatiline on selline tegelane, kes sündmustiku jooksul ei arene ja kelle olemus ei muutu. Ta ainult avaneb loo kulgedes. Dünaamiline tegelane seevastu areneb, kas siis järk-järgult või järsult. Sellise tegelase areng võib seisneda näiteks tema vaadete muutumises, sisepingete teravnemises või lahenemises. (Epner 1994: 32)

Veel saab tegelasi vaadelda kui kas suletuid või avatuid. Luule Epner seletab need tegelasmudelid lühidalt lahti nii: „Avatud tegelane on n.-ö. läbipaistev, ta siseelu lugejale hästi jälgitav ning teod ja valikud motiveeritud. Suletud tegelane jääb mõistatuslikuks „mustaks kastiks“ ning on oma alustes paljutähenduslik. Kuna motiivid on vaid hüpoteetilised [...] lubab tegelase käitumine väga erinevaid, ka risti vastukäivaid tõlgendusi“ (Epner 1994: 32).

2.2.4.1. Polkovniku lesk

Polkovniku lesk on kõnealuse näidendi peategelane. Tema peategelase staatusest annab tunnistust juba see, et tegu on näidendi nimategelasega ja loomulikult fakt, et tema teksti maht on teoses konkurentsitult suurim.

Fakt, et Lesel puudub pärisnimi, viitab sellele, et tegu on tüüptegelase, stereotüüpse üldistusega. Kaarel Ird on Lese kuju nimetanud „suurepäraselt „personifitseeritud ideeks““ (Ird 1972). Kirjanikupoolne žanrimääratlus „pildid elust“ viitab sellele, et Leske on kokku koondatud hulk ühiskonnas esinevaid nähtusi. Autori tegelaskuju sõnab oma avamonoloogis: „[...] võib-olla pole ta [Polkovniku lesk – J. L.] üksik; pole erand, mis reeglit kinnitab, vaid keegi, kes on kokku lapitud osakekestest, mis on laenatud

paljudelt teilt, lugupeetud vaatajad, ja ka minult, kui halastamatu olla. Oma kangelanna korjasin ma osade kaupa inimestelt, sellest savist on ta voolitud, ma andsin talle ainult vormi ja näo, kuid kõik see on laenatud või varastatud materjalist“ (Smuul 1968: 97). Nagu näidendi kulgedes selgub, on tegu peaasjalikult negatiivsete omadustega, mis Lese kujus endale vormi ja näo saavad. Seda tõdeb Smuul oma artiklis „Satiiri peab mõistma õigesti“ isegi (Smuul 1966).

Polkovniku lesk on „üldinimliku ja ühiskondliku pahelisuse“ (EKA V,1: 202) kehastus, kelles saavad kuju pretensioonikus, tõusiklikkus ja rumalus, isegi teatav parasiitlus. Lese kuju on niimoodi aktuaalsena vaadeldav nii näidendi loomisaja kontekstis kui ka käesoleval hetkel. Ühiskondlikust aspektist on oluline Lese kujule taustaks olev nõukogude ühiskond, mida kõnealuses teoses näidatakse samamoodi inimlikke pahesid-puuduseid sisaldavana nagu iga teine ühiskond. Üldinimlik aspekt on jälle see, mis seostub Lese tegelaskuju üleaeagsusega ja lubab seekaudu Lesest ka tänapäeval kui suuremal või vähemal määral kaasaegsest nähtusest rääkida. Lese kuju on seotud nõukogude ühiskonnaga, kuid ta pole üksnes selle ühiskonna pahelisuse kehastus. Siinkohal on eriti kõnekad Lese lõpulaused: „Mina olin olemas enne Prantsuse revolutsiooni ja sündisin uuesti pärast revolutsiooni, ma olin olemas enne Oktoobrirevolutsiooni ja sündisin pärast pikkamisi ja vaevaga uuesti. [...] Ma olen visa nagu vähk. [...] Ma elan edasi kõige kiuste“ (Smuul 1968: 133). Smuuli enda seisukohta kõnealuses küsimuses on valgustanud Ülo Tonts: „Muidugi on Leses teravdatud kujul fikseeritud ka teatud värvikas inimtüüp, kes on olemas sotsiaalsetest olukordadest sõltumatult. Kuid kirjaniku jaoks oli viimane ikkagi rohkem teda köitnud aktuaalse sotsiaalse nähtuse „vorm““ (Tonts 1990: 458).

Polkovniku lesk on lobiseja. Kuna ta on niivõrd jutukas, ei jää teistel üle muud kui vaikida. Lõputuna näiv sõnavool paneb Autori Leske kuulipildujaga võrdlema (Smuul 1968: 100). Lese jutuvadale on omane hüplikkus. Ta hüppab ühelt teemalt teisele ning teeb kõrvalepõikeid, misjärel kord naaseb esialgse teema juurde, kord jälle mitte. Näiteks unetuse üle kurtmisesse teeb ta pausi, et pajatada kassijahist kahuriga (Smuul 1968: 105–108). Üldiselt on Lesel aga siiski kolm põhilist teemat, millel ta sõna võtab: arstid ja haigused, polkovnik ning kaasinimeste vead ja puudujäägid. Polkovnik on

ainus, kes saab positiivsete sõnade osaliseks, teised, eriti arstid, peavad leppima karmi kriitikaga.

Rääkimise kõrval on Lese teine lemmiktegevus söömine. Leiab ju Lese suur monoloogki aset söömingu ajal. Ta ei lase end oma ülekaalulisusest häirida ega pea mõõdukust millekski. Karskluse leiab ta üldse ebavajaliku ja kahjuliku olevat (Smuul 1968: 102). Siin võib näha kriitikat tarbjalikkuse aadressil, millele „Polkovniku lehest“ kirjutades samuti viidatud on (EKA V,1: 202). Lesk ainult tarbib ja võtab, ei anna seejuures midagi vastu, tootmisest rääkimata (tööl ta ju ei käi). Nii võibki Lesest rääkida kui omamoodi parasiidist, mida on välja toonud mitmed autorid (Alttoa 1967: 769; Luik 1965; Siimisker 1966), nende hulgas ka Smuul ise (Smuul 1966).

Lesk on tõusik ja väikekodanlane, kelle jaoks tema ühiskondlik positsioon väga oluline on. Ta suhtub üleolevat, peaaegu põlgusega töölistesse. „[...] üldiselt ma armastan töölisi ja töötavat rahvast, kui nad liiga lähedal ei ole,“ (Smuul 1968: 123) kõlab Lese mõte, mis ilmutab muuhulgas selgesti ka tema väiklust. Paradoksaalsel kombel leiab Lesk, et tema taolist olemist (eriti tema pidevat haigeolemist) kõlbab kõige paremini õigustama ja kaitsma tema kui nõukogude inimese staatus. Nii apelleeribki Lesk korduvalt „nõukogude haige õigustele“ (Smuul 1968: 101, 111, 126, 133), selleks reeglina üpris ähvardavat tooni kasutades. Smuul ise on sel teemal sõna võtnud: „Nende [inimeste nagu Lesk – J. L.] meelest on nõukogude kord siis hea, kui ta neile kõik annab, aga midagi vastu ei nõua“ (Smuul 1966).

Eelnevaga on seotud see kõnekas tõsiasi, et Lesk defineerib end oma surnud abikaasa kaudu. Oma elukutsekski ütleb ta „polkovniku lesk“ olevat (Smuul 1968: 118). Helene Siimisker nimetab selle valguses Leske „laenatud võimuautoriteediga olevuseks“ (Siimisker 1966). Mehe ühiskondlik positsioon võrdub Lese jaoks tema enda positsiooniga, seda eriti mehe surma järel. Polkovniku kuju on Lese jaoks justkui kilp, mille taha peituda, kui kellelgi (näiteks mõnel arstil) peaks tulema pähe naist kritiseerida. Polkovnikust abikaasa kuju on Lese jaoks korraga nii see, millega oma olemist ja tegusid õigustada, kui alus, millelt teisi kritiseerida ja rünnata. „Polkovniku-kilp“ funktsioneerib nii olenevalt vajadusest kord kui kaitse- ja kord kui rünnakuvahend. Kõnealust kilbimotiivi on kujutatud näiteks Edgar Valteri

illustratsioonil „Polkovniku lese“ 1968. aasta väljaandele (vt Lisa 2, lk 56).

Polkovniku lesk on kinnisideedega inimene, kelle elu keerleb haiguste ümber. Oma näidendi kaht osa eraldavas monoloogis avaldab Autor arvamust, et haigused on lausa Lese elukutse (Smuul 1968: 114). Lesk diagnoosib endal ise haigusi. Ta ei ole hüpohondrik, kuigi potentsiaalses kaldumises hüpohondriasse võib soovi korral näha tema käitumise üht võimalikku vähem või rohkem teadvustatud motivaatorit, mis siiski pole peamine põhjus, miks Lesk nii fanaatiliselt haigustesse ja haigeolemisse suhtub. Pigem on see tähelepanuvajadus, isegi -janu, mis Lese taolise käitumise tinginud on. Lesk kasutab oma väidetavaid haiguseid selleks, et temast räägitaks, haletsus ja kaastunne on talle nauding ja rahuolu allikaiks. Ka on pidev haigestatus Lesele ettekääneks mitte tööle minna. Nii tõdeb Lesk õudusega, et kui tuli ilmsiks, et kaks toredat diagnoosi, mis talle pandud oli, polnud muud kui pseudodiagnoosid, oleks talle justkui käratatud: „Sa oled terve! Hakka tööle!“ (Smuul 1968: 132). Tööleminek on Lese jaoks mõeldamatu variant, sest ta on aja jooksul kujunenud isikuks, kes ainult võtab ja kelle jaoks andmine on midagi võõrast, peaaegu loomuvastast. Eelkirjeldatud silmas pidades pole sugugi üllatav, et Lesk näeb haiguseid kui midagi positiivset, midagi, mida kirjeldada sõnadega „hea“ (Smuul 1968: 129) ja „õnn“ (Samas: 130) ning millele isegi armastust avaldada (Samas: 131). Haigus ei ole Lese jaoks eesmärk iseenesest, vaid vahend saavutamaks seda, mida ta tahab (tähelepanu) või vältimaks seda, mida ta ei taha (töötegemine).

Lese konstantsest haigeolemisest tingituna on tema elus olulisel kohal arstid. Arste aga Leske ei salli. Nagu eeldada võis, ei tuvasta arstid Lesel ühtegi haigust ja kuulutavad ta terveks. See aga Lesele ei sobi, mispeale jõuab ta järeldusele, et arstid ei tea midagi. Sellest fraasist saab tema „sõnad-sateliidid“ (Smuul 1968: 96), lause, mida Lesk lõpmatuseni korrutada võib ning millega ta oma hiigelmonoloogi alustab ja mis kõnealuse sõnavõtu raames ka tema üheks viimaseks mõtteavalduseks jääb. Lesk leiab, et arstid ei tea mitte midagi, sest diagnoosid, mis talle pannakse, ei rahulda teda, pole sellised, nagu ta lootnud oli. Nii saavad arstidest Lese vaenlased, kelle vastu Lesk siis sõnades sõda alustab. Ehk, Lese soovid ja võimalused satuvad vastuollu ning see vastuolu, nagu toob välja Mari Peet, saavutab Lese jaoks „dramaatilise teravuse, kui

käsitleda dramatismi mingi disharmonia pingelise üleelamisena“ (Peet 1970: 1026), mida võib vaadelda kui mitte Lese sise-, siis vähemalt temast tingitud ja tema isiksuse kesket konfliktit. Lesk on oma agressiivsuse ja järeleandmatusega aga niivõrd kurnav, et muudab hoopis arstid haigeks. Minestusse ajab Lesk ka lõunasöögile kutsutud arsti, kelle saatus on sümbolne ja esindab kõikide Lesega kokku puutunud ja tema monumentaalsele kujule alla jäänud arste. Siin võib järjekordselt näha kinnitust Lese parasiitlikule eluviisile: ta on kurnav ja kahjulik, kohati lausa ohtlik (vt ka Lisa 1, lk 55).

Lesk kasutab sagedasti ja suures mahus militaarsõnavara, mida võib vaadelda kui tema sõjavälasest mehe pärandit. Eriti oluline on militaarsõnavara Lese arste ja nende saamatust-oskamatus konstateerivais märkustes. Just taoline keelekasutus on see, mis annab alust rääkida Lese „sõjast sõnades“ arstide vastu. Smuul ise on Lese sellist sõnakasutust põhjendanud nii: „Tahtsin leske näidata agressiivse ja sõjakana, seepärast lülitasin tema leksikoni sõjalise terminoloogia“ (Smuul 1966). Ka fakt, et Lesk on just polkovniku lesk, olla tingitud soovist Lese sõjakust rõhutada (Samas). Piltlikult on Lese sõjakust ja militaarse terminoloogia lembust kujutatud ka ülal juba korra viidatud Edgar Valteri illustratsioonil (vt Lisa 2, lk 56). Just Lese agressiivne ja sõjakas loomus on see, mis temast potentsiaalselt ohtliku inimese teeb, sest selliste omaduste olemasolu võimendab tema muidu üpris kahjutut tõusiklust ja eriti tema rumalust.

Lese üks iseloomulikumaid omadusi on tema rumalus, äärmine piiratus, mis talle enesele aga mõistmatuks jääb. Lese lollus saab ilmsiks juba Autori avamonoloogis, kui too ütleb: „Ta [Polkovniku lese – J. L.] eest on hoolitsenud tema arstid, kes ei tea midagi; ta juuksur, kes teab peaaegu kõik; ja kosmeetik, ainus inimene, keda ta endast targemaks peab“ (Smuul 1968: 97). Öeldud küll Autori poolt, on tegelikult tegu just Lese mõtte, tema arvamusel. Lisaks sellele, et Lese piiratus ilmneb tema hüsteerilises heitluses tema arvates lauslollide arstidega, ilmutab tema rumalus end ka mitmetes teistes mõtteavaldustes, mille osakaal loo kulgedes aina kasvavat näib. Olgu toodud mõned näited: Lese absoluutne veendumus, et Alžeeria on riik, mis asub Aasias (Smuul 1968: 99), suutmatkus mõista, et tihedad päevased uinakud on põhjuseks, miks ta öösiti magada ei saa (Samas: 105), mõtteavaldused raamatute, „mida ma ei loe ajapuudusel, aga millest ma rääkida võin ilma lõputa“ (Samas: 115) ning kõikjal keha piires ja vahel

sealt väljaspoolgi hulkavate neerude kohta (Samas: 118), leidmine, et „mõtlemine väsitab, [...] nagu kosmeetik ütles“ (Samas: 127) ning loomulikult kaunikõlaliste pseudodiagnooside „*nihilissimus acutus*“ (Samas: 125–131) ja „*logorrhoea gradus gravis*“ (Samas: 129–132) õnge minemine. Mida rohkem Lesk räägib, seda tobedamaks tema jutt muutub, kuid kuna ta oma rumalust ei adu, ta seda ise ei taju, pigem jääb talle enesele vastupidine mulje. Smuul on viidanud Lesele kui omamoodi filosoofile (Tonts 1990: 445) ning siinkohal võiks seda mõtet edasi arendada ja omistada Lesele „rumaluse filosoofi“ tiitel, on tema mõtteavaldustes ju oma teatav äraspidine loogika.

Nagu eelmises lõigus juba ilmnes, puudub Lese tegelaskujul igasugune enesekriitilisus. Ta ei suuda end kõrvalseisja pilguga vaadata, mistõttu tema totaalselt väär minapilt ka niivõrd vankumatu püsib. Näiteks räägib Lesk taktitundest (Smuul 1968: 105–106), mida tal endal ilmselgelt pole. Ka peab ta end heldeks, tähelepanelikuks ja hoolivaks, kuigi on tegelikult isekas, ei arvesta teistega ega respekti peaaegu mitte kedagi.

Lesk on kitsarinnaline ja väiklane. Sellest annab väga ilmekalt tunnistust Autori Lese väimeest tutvustav kommentaar: „Lese väimees, insener, keda Lesk lolliks peab, kuna ta töötab palju ja huvitub asjadest, mis on väljaspool ämma ja naise mõistuse haaret ega ole seotud rahaga“ (Smuul 1968: 98). Leske sobib hästi kirjeldama ütlus „teise silmas pindu näeb, aga oma silmas palki mitte“. Ta on kärmas teisi laitma ja nende vigu esile tõstma, ilma enese tunduvalt suuremat vajakajäämist märkamata. „Räägid ja tunned, et su vastas on säärane tunnete piiratus, vaesus, kaunite sõnade mittemõistmine,“ (Smuul 1968: 109) ütleb Lesk sanitari kohta, kes talle ühel unetul ööl seltsiks oli saadetud, kuigi võiks ja peaks seda tegelikult iseenda kohta ütlema.

Kui Lesk ise oma ebasümpaatiaid varjama ei hakka, siis iga tema enese pihta käiva kriitikanoole suhtes on ta äärmiselt tundlik. Lesk solvub kergesti. Tema halvast kriitikatalumisest saame aimu näiteks siis, kui tütretütre ja tolle noormehe lõunasöögilauast lahkumise järel Lesk lausa minutiks-paariks vaiki jääb (Smuul 1968: 125). Lese suur kriitilisus kaasinimeste suhtes on seega korrelatsioonis tema enese väga väikese kriitikatalumisega. Saanud negatiivse kriitika osaliseks, ei tunnista Lesk aga end sugugi veel lööduks, vaid leiab, et sellistel puhkudel on teda lihtsalt valesti mõistetud.

„Ainus halb asi siin maailmas on inimesed ja arstid – nad pole mind kunagi mõistnud,“ (Smuul 1968: 129) kurdab Lesk. Ta ei lepi allajäämisega ning äsja esitatud tsitaat kõlbab vastuseks ükskõik millisele süüdistusele või kriitilisele märkusele.

Lesk on tõusiklik ja upsakas. Üht sõnavahetust polkovnikuga meelde tuletades tuleb Lese jutust välja, et mees oli naise „tee äärest üles korjanud“ (Smuul 1968: 106) ning Lese upsakust võib selle valguses vaadelda nii kui iseloomuomadust, mis tema päritolule vaatamata on temasse siginenud, kui ka just sellest tingitud tõsiasja. Teine variant on siinkohal hulga tõenäolisem. Abielueelne mina on Lese jaoks ebameeldiv, puudulik (tol ajal puudus tal veel võimalus iseend oma polkovnikust mehe kaudu defineerida), mistõttu tõuseb tema jaoks au sisse vastupidine: uhke, üleolev, omandihimuline. Kõik see aitab Lesel mineviku vajakajäämisi kompenseerida. Lese vihas kõige pööbelliku vastu (Smuul 1968: 99) võib lausa näha tema põlgust iseenda mineviku, abielueelse mina vastu. See põlgus, juhul kui see tema tegelaskujus tõesti olemas on, on pigem alateadlik kui teadvustatud.

Lese vastumeelsust töö suhtes on varem juba korduvalt mainitud. Tahtmatust tööd teha on tingitud Lese laiskusest, mis on, nagu juba eespool selgitatud, ka üks peamisi põhjuseid, miks Lesk haigusi omada (aga mitte tegelikult haige olla) soovib. Tööl mittekäimine loob omakorda olukorra, kus Lesk, selleks, et oma elu sisustada, hakkab enesele pseudoprobleeme, peaasjalikult olematuid haiguseid leiutama. Lese tööpõlgus on küllap ka üks tõsiseltvõetavamaid põhjuseid, miks ta töölisi ei salli. Meenutagem siinkohal Lese arvamust oma väimehe kohta, keda Lesk just tema töökuse tõttu lolliks peab. Lesk, kes ühiskonnalt ja kaasinimestel ainult võtab, peab ühiskonnale andmist raiskamiseks. See on üks kohti, kus ilmneb Lese „ühiskondlikult kahjulik mentaliteet“ (Alttoa 1967: 769).

Lesk on tegelane, kelle käes näidendi tegelastest on enim võimu. Nii seisab ühes remargis näidendi esimeses pooles: „Lese võim on täielik“ (Smuul 1968: 102), mistõttu pole kellelgi võimalik talle vastu vaielda, rahulolematutel on võimalik vaid lahkuda. Lese meenutustest ilmneb, et tema meeski tundis tema vastu aukartust (Samas: 116). Lese sõbrannad, kellega ka kohvikuis istub, on samasugused haiguste-armastajad nagu Leski. Oma ema „teine, parandatud trükk moodsamas ja uuemas köites“ (Samas: 98) on

ka Lese tütar. (Potentsiaalsetest) konfliktidest nii nende tegelaste ja Lese vahel rääkida ei saa. Seevastu tütretütrega on Lese läbisaamine komplitseeritum. Autori tegelaskuju ütleb Lese tütretütart sisse juhatades nii: „Vanaemaga on neil sõjaseisukord“ (Smuul 1968: 99). Lesega on konfliktis veel ka tema väimees, tütretütrel kavalier ja küllakutsutud sõbrannagi, kellele Lesk tolle põletavale soovile vaatamata sõna keeldub andmast ja kelles nii trots tärkab. Lese konfliktseist suhteist saab lugeja/vaataja aimu suuresti tema monoloogist, mille keskne teema on just Lese ja arstide vahelised lahkkelid ning üksteise mittemõistmine. Lese parimaks kuulajaks osutub kurt vanamees, kellel puudub Lesega eelnev vastuolu ning kes ka naise hiidmonoloogi ajal temaga konflikt ei satu, seda põhjusel, et mees lihtsalt ei kuule, mida Lesk räägib. Lese ja Autori tegelaskuju suhe on vaatluse all järgmises alapeatükis. Helene Siimisker võtab ülal kirjeldatud tegelassuhted kokku ja teeb nende põhjal seesuguse üldistuse: „... rumalus ja piiratus [Lese kehastuses – J. L.] võimutsevad siin normaalse, terve mõistuse [esindajaiks Lese türetütär, väimees, arstid – J. L.] üle, sundides seda vaikima“ (Siimisker 1966).

Hoolimata sellest, et Lese puhul on tegu näidendi peategelasega ja faktist, et „Polkovniku leske“ on vaadeldud kui karakterikeskset ehk Polkovniku lese keskset draamateost, ei ole Lesk karakter, vaid hoopis tüüp. Lese tüübistaatust sai käesoleva alapeatüki teises lõigus ka juba lähemalt käsitletud. Lesk on üheplaaniline tegelane, peaaegu karikatuur, kindla hulga negatiivsete isikuomaduste (sõjakus, rumalus, tõusikus, upsakus jne) kehastus. Ta on staatiline tegelane, kes loo kulgedes end järkjärgult avab, kuid kelle olemuses selle käigus mingisugust muutust ei toimu. Kuna „Polkovniku lese“ näol on valdavas osas tegu nimategelane monoloogiga, saavad Lese siseelu ja olemus päris hästi valgustatud, mis omakorda annab alust Lesest kui avatud tegelasmudeli esindajast rääkida. Pilt, mis Lesest moodustub, on seega peaaesjalikult tema enese, vähesemal määral Autori tegelaskuju teksti põhjal konstrueeritav.

2.2.4.2. Autor

Näidendi teine oluline tegelane on Autor. Tema tegelaskuju on eriti märkimisväärne, kuna ta tegutseb korraga näidendi mõlemal, nii mängu- kui kommentaaritasandil. Autor on üheaegselt üks Lese lõunasöögikülastest ning kommentaator ja tõlgendaja,

funktsioneerides nii omamoodi sillana näidendi kahe tasandi ja erinevate tasandite tegelaste (mängutasandil Lesk oma külalistega, kommentaaritasandil Remark) vahel.

Autori tegelaskujus on kõige selgemini äratuntav see, mida Ülo Tontsi kirjeldab sõnapaariga „iseloomulik autoripositsioon“ (Tonts 1972: 586) ja Villem Alttoa leiab olevat Smuuli tava „astuda lugejaga n.-ö. tutvlikku, isiklikku kontakti“ (Alttoa 1967: 770). Autori tegelaskuju pöördub otse lugeja/vaataja poole, seletab, mis toimuma hakkab (avamonoloogis) või mis parajasti toimumas on (vahemonoloogis). Autori kujus võib näha Smuuli püüdu teose kontseptsioon võimalikult selgelt ja üheseltmõistetavalt lahti kirjutada, kindlustada see, et näidendi satiiriline toon kellelegi märkamata ei jääks. Ometigi ei ole Autori puhul tegu üks-ühele loodud autobiograafilise tegelasega, ta on siiski vaid fiktsioon, Autor mitte kui Juhan Smuul, vaid kui ühe kirjandusteose (õigemini ühe kirjandusliku tegelase) looja. Päris Smuuli omaeluloolisusest Autori tegelaskuju siiski puutumata ei ole, näiteks tõdeb Autor ühes oma viimastest sõnavõttudest, et kirjutas „Polkovniku lese“ „kitsal maaribal Musta mere ja Krimmi kaljude vahel“ (Smuul 1968: 132), mis tõesti on kõnealuse näidendi kirjutamiskohaks.

Küllaltki ebatraditsioonilise tegelasena vaevleb Autor mõõdukate identiteediprobleemide käes. See saab ilmseks siis, kui Autor Remargile ette heidab, et too Autori teist mina mängib ja seepeale lausub: „[...] mu esimene mina [Autor ise – J. L.] on alles ebaselge ja on küsimus, kas teda üldse on“ (Smuul 1968: 128). Autori tegelaskuju olemasolus pole lugejal põhjust küll kahelda, kuid Autori positsiooni ebakindlus ilmutab end näidendi lõpus, kus tema enese loodud tegelane oma looja ees enda ülemuslikkust demonstreerib.

Villem Alttoa on Autori teksti kohta öelnud, et see on edasi antud „pisut laialivalguvas stiilis“ (Alttoa 1967: 770), kuid „sädelevas sõnastuses“ (Samas). Autori keel on tõesti mahlakas ja vaimukas, julgelt satiirilises võtmes haarab ta korraga mitmeid teemasid („polkovnikuleselikkusest“ kirjandusküsimusteni välja). Helene Siimisker on siinkohal aga näinud kohatist vaimuka sõna raiskamist, mis selle asemel, et püsida näidendi peateemadel ja püüelda nende filosoofilise üldistamise poole, hüpleb aeg-ajalt mööda väheolulist. Nii leiab Siimisker, et Autor (ja ka Remark) on ise samamoodi veidi „logorrhoeast“ nakatunud. (Siimisker 1966) Filosoofi Autorist tõesti

ei saa, kommentaatori staatusest kõrgemale ta ei tõuse. Kommentaatoritööd teeb Autor aga hästi, näidendi alguses tegelasi (Leske ja tema külalisi) tutvustades loob ta näiteks draamateosele ekspositsiooni.

Suhetest teiste tegelastega on tähelepanuväärseim ja huvitavaim Autori vahekord Lesega. Autori ja Lese suhe on ambivalentne. Lugeja/vaatajaga suheldes ei varja Autor oma sarkastilist ja taunivat suhtumist Lesesse, kuid tahab ta või ei, Lesest lahkuda ta ei saa. „[...] autor ei tohi ega saa oma kangelase juurest ära minna isegi siis, kui ta kangelane on talle vastumeelne,“ (Smuul 1968: 120) kurdab Autor oma rasket saatust. Vastupidine pole aga, nagu selgub, sugugi võimatu. Kuna Autor juba oma avamonoloogis tunnistab, et ei oma Lese üle absoluutset kontrolli „[...] ma ei tea, mis mu kangelanna kokku räägib või mis ta teeb. Ma vaatan ta näkku hirmuga – minu jaoks on ta alles avamata „võib-olla“, ja midagi head ma temalt ei oota“ (Smuul 1968: 97)], pole selles, et Lesk näidendi lõpus Autori lahkuma sunnib, midagi šokeerivat. Autor ilma Leseta olla ei saa, Lesk ilma temata aga küll, ning kuna Lesk on neist kahest võimsam, on just tema see, kelle sõna jääb peale, mispeale Autor kokku variseb ja sureb. Autori ja Lese omavahelises suhtluses, täpsemalt selle muutumises peegeldub selgesti Lese võimu kasv loo kulgedes: kui teose esimeses pooles oli Autoril võimu, et Lese monoloog katkestada ja talle pärast jälle sõna anda, siis näidendi lõpus ei päästa vastuhakk Autorit hävingust. Mari Peet on näidendi esimese poole, taolist sisse-välja lülitavat Leske vaadelnud kui marionetti (Peet 1980: 1026), seda mõtet edasi arendades võib Autoris näha nukujuhti, kes järk-järgult oma nuku üle kontrolli kaotab ja lõpuks nukule alistuma on sunnitud.

Täenduslikult vähemolulisem, kuid siiski põnev on Autori ja Remargi suhe. Autor osaliselt ja Remark täielikult moodustavad teose kommentaaritasandi ehk omavad nii üpris palju ühist. Remargi tegelaskujugi on Autori looming. Kuid taas on Autori läbisaamine oma looduga komplitseeritud ja disharmooniline. Kohe näidendi alguses avaldab Autor kahetsust, et Remargi lõi. „Sa oled nagu väljaspool abielu sündinud laps – selge pahandus!“ (Smuul 1968: 98) pole Autor Remargi käitumisega rahul. Autori ja Remargi omavaheline hõõrumine kulmineerub sellega, et näidendi lõpu eel saadab Autor Remargi „kõigi dramaturgia seaduste järgi“ (Samas: 128) lavalt ära. Kuna Autor

on Remargi suhtes ülemuslik tegelane, täidab viimane käsku. Autor demonstreerib selle teoga oma võimu Remargi üle, tajudes ette oma eelseisvat allajäämist Lesele.

Üldnime kandva Autori tegelaskuju puhul on tegu millegi tüübi ja personifikatsiooni vahepealsega. Ta ei ole päris kirjaniku tüüpkuju, pigem sellise situatsiooni, kus kirjanduseteose looja oma looduga konflikti on läinud, kehastus. Autor on üheplaaniline ja staatiline, aga küllaltki avatud tegelane.

2.2.4.3. Remark

„Polkovniku lese“ kolmas tekstiga tegelane on Remark. Remark tegutseb üksnes näidendi kommentaaritasandil, on seega mänguväline tegelane. Remark on esimene, kes kõnealusel näidendil lavale ilmub, seda „imeilusa naise kujul“ (Smuul 1968: 95). See, et Remargist on tehtud kaunis naine, sobib igati tähistama seda üpris ainulaadset juhtumit, mil remarktekst on lihaliku kuju saanud. Remargi tegelaskuju tajub ise oma uudsust ega jäta oma rõõmu, et on lõpuks inimkuju saanud, jagamata. „Mina olen Remark. Vähemalt siin laval kõnnin ja kõnelen ma esmakordselt. [...] Aastakümnete jooksul olin ma asumisele saadetud lavastaja lauale, mind trükiti kursiivkirjas kui kedagi ebaolulist ja vähetähtsat. [...] Ma olen tüdinunud telgitaguse niiditõmbaja osast ja tahan ennast kordki tunda elava inimesena. Ma olen nii vana, et mul on õigus uuesti sündida! Under kirjutas: „Ja liha sai sõnaks.“ Väga hea. Aga mina olen Remark, sõna, mis lihaks sai, ja kavatsen selleks jääda loo lõpuni!“ (Smuul 1968: 95–96). Taoline tavatu inimkujuline Remark mõjub oma kõnevõimega eriti kontrastselt just hulga vaikivate (tavapäraste) tegelaste kõrval. Remark konstateerib seda huvitavat olukorda isegi: „Küll on tore olukord! Kaheksale tegelasele pole autor andnud mitte üht sõna, mitte ainsat repliiki, ei „ohh'i“ ega „ahh'i“, nad on tummad nagu kalad või rekvisiidid, aga mina, Remark, see igavene vaikija, räägin, mis tahan ja kui palju tahan!“ (Samas: 102). Oma erilisuse tajumine tõstab Remargi enesehinnangu kõrgele ja paneb teda end lausa vürstinnaks kutsuma (Samas: 102). Loo lõpu poole hakkab Remark end aga kõrvalejätuna tundma ning asub lausa oma kohaolu vajalikkuses kahtlema, viidates nüüd iseendale kui „täitsa arusaamatule atribuudile ja autori häbematusse monumendile“ (Samas: 128) ning kui Autor ta seejärel lavalt ära saadab, läheb ta rõõmsalt, lauluga.

Olgugi, et Remargi tegelasestaatus ei säästa autorit pärisremarke kasutamast, on siiski tegu multifunktsionaalse tegelasega. Remark kannab ette nii remarkteksti, pöördub lugeja/vaataja poole [näiteks paludes polkovnikust lugupidamisega mõelda (Smuul 1968: 107)] kui annab nii vaikivaile tegelastele, Autorile kui Lesele endalegi käsklusi, mida ja kuidas teha (Samas: 116–117). Viimasena kirjeldatu on Villem Alttoad pannud Remarki näitejuhiga võrdlema (Alttoa 1967: 769). Selles stseenis on Remargi käes enim võimu, tema dikteerib toimuvat, mis sest, et tekst on suures osas talle Autori poolt ette kirjutatud.

Remargi vast olulisim ülesanne on vahendada vaikivate, ilma tekstita tegelaste mõtteid. Kahel korral teeb Remark seda pikemalt (Smuul 1968: 102–105, 107), lisaks veel paaril korral lühemalt. Seeläbi tekib näidendisse teatav dialoogilisus. Olgugi, et vaid põgusalt, on nii teoses olemas vaatepunktide ja seisukohtade paljus, mis tavaliselt väljendub dialoogis.

Kuna Remark on üksnes kommentaaritasandil tegutsev tegelane, suhestub ta mängutasandi tegelastega, nende hulgas Polkovniku lesega vaid kaudselt, otsest suhtlust tal nendega ei toimu. Nii saab, soovides rääkida Remargi suhteist kaastegelastega, kõnelda ainult tema vahekorra Autoriga, mida peaaesjalikult viimase vaatevinklist juba eelmiseski alapeatükis tehtud sai. Kuid vaadelgem seda kergelt konfliktset suhet nüüd Remargi vaatepunktist. Remark tajub ja mõistab, et Autor on ülemuslikum tegelane kui tema, kuid see ei takista teda (või võib-olla just see motiveeribki teda) Autorist kerge sarkasmiga kõnelema. Seda teeb Remark näiteks juba oma avasõnavõtu esimeses lõigus (Smuul 1968: 95). Väärrib märkimist, et kui käsklusi, mida ja kuidas teha jagab Remark muuhulgas ka Autorile, siis Autori mõtteid ta ei vahenda. Selleks pole lihtsalt vajadust, Autoril endal on sõnavõime ja -õigus, Remark tõdeb seda isegi: „Kuid millest mõtleb minu looja, Autor – see minusse ei puutu. Tal on teksti küllalt“ (Samas: 105). Millega nende kahe omavaheline suhe lõppeb, on juba teada.

Remargi puhul on tegu sellist draamakirjanduse nähtust ja mõistet nagu remarktekst personifitseeriva tegelasega. Remarkki on üheplaaniline tegelane, kes tänu talle osaks saanud monoloogiõigusega end piisavalt avab, et on võimalik temast kui avatud tegelasest rääkida. Erinevalt Lesest ja Autorist on Remark dünaamiline tegelaskuju:

tema vaimustusest oma inimkuju üle saab pettumus, enesekindlusest ebakindlus ja kahtlus. See, mida on paaril korral (Siimisker 1966; Rähesoo 1994a) nimetanud suutmatuseks kõnealust tegelast lõpuni realiseerida, võib nii näha ka ühe kirjanduslikku eksperimenti (sõna eksperiment ei eelda ilmtingimata õnnestumist) või isegi ühe eksperimentaalse tegelase õnnestunud psühhológiseerimist, miskaudu ühinevad traditsioon ja uuenduslikkus.

2.2.4.4. Teksita tegelased ja Sõjaväemuusika

Nagu juba varem mainitud, on „Polkovniku lese“ tegelaskonna hulgas ka kaheksa ilma tekstita tegelast: Lese tütar, väimees, tütretütar, sõbranna, koduabiline, arst, tütretütre kavalier ja kurt vanamees. Nende suhtumisest ja reageeringuist Lese jutule saame aimu vaid Remargi nappide kommentaaride kaudu. Neil puudub muu võim kui vaid soovi korral lõunalauast lahkuda.

Vaikivate tegelaste ülesandeks on olla auditoorium Lesele ja tema hiidmonoloogile, sisulisest seisukohast on nad vähetähtsad. Nad on „elavad dekoratsioonid“ (Peet 1970: 325), ruumitäide, ettekääne Lesele rääkimiseks ja tausta loov „materjal“ tema jutule. Tekstita tegelaste sellisele funktsioonile viitab põgusalt ka Remark, kui võrdleb tumme tegelasi rekvisiitidega (Smuul 1968: 102).

Kuna Smuul on „Polkovniku lese“ tegelaskonda arvanud ka Sõjaväemuusika, oleks paslik lühidalt ka selle tavatu tegelase juures peatuda. Siinkohal tuleb taaskord rõhutada, et Sõjaväemuusika puhul on tegu näidendi tegelasega ainult tinglikus mõttes, füüsilisel kujul tegevuses osalemas me teda/seda ei näe.

Sõjaväemuusika sissetoomine näidendisse haakub seal esineva rohke militaarse sõnavaraga, olles nii Lese sõjakuse järjekordseks väljenduseks. Peaasjalikult on Sõjaväemuusikal kolm ülesannet. Esiteks on just Sõjaväemuusika see, mis pakub teosele raami. Remargi avalausegi kõlab: „Kogu see lugu algab ja lõpeb sõjaväemuusikaga“ (Smuul 1968: 95). Teiseks, Sõjaväemuusika funktsioneerib ka kui tühimike, lünkade ja pauside täitja, panustades nii märkimisväärselt loo pidevuse tekkimisse. Sõjaväemuusika kolmas ja peamine ülesanne on olla meeleolulooja ja -väljendaja ning saade. Olgu toodud mõned näited. Lese ühe lõunasöögikülalise, arsti

minestamisele eelneb võimas ja aina valjenev muusika (Smuul 1968: 111–112), mida võib vaadelda nii Lese arsti jaoks talumatu olemuse, jutuvadina ja pideva arstidekirumise kui arsti enda hingeelu, kus pinged muudkui kasvavad ja paisuvad, muusikalist väljendust. Lese tütre ja tolle kavaleri lahkudes mängib taustaks jälle „midagi nooruslikku ja kergeratsaväelikku“ (Samas: 125). Üks järjekordne remark aga kuulutab: „Kerge sõjaväemuusika, milles väljenduvad emaarm, koduhõllandus ja Lese noorusmälestused“ (Samas: 127). Autori tegelaskuju kokkuvarisemisele vahetult enne näidendi lõppu järgneb aga leinamuusika (Samas: 133).

Sõjaväemuusika funktsioneerib nii küll kui üpris tavapärane muusikaline taust, kuid tema pea pidev „kohaolu“, suur tähtsus valitsevate meeleolude väljendamisel ning eriti selle olulisus Lese (sõjaka) olemuse markeerimisel lubab Sõjaväemuusika pelga muusikalise kujunduse staatusest kõrgemale tõsta ja sellest soovi korral kui ühest näidendi tegelasest rääkida.

2.2.5. Remarktekst

Kõige laiemas tähenduses on remarktekst näidendi kogu see tekst, mis ei ole tegelaskõne. Kitsamas ja konkreetsemas tähenduses on remargid tekstisisesed autorimärkused. Nii võib remarke vaadelda kui üht osa näidendi remarktekstist. (Epner 1994: 16–17)

Remargid jagunevad ülesannete alusel, mida täidavad, laias laastus kahte rühma: 1) (võimaliku) teatrietenduse mitteverbaalseid komponente (etenduse visuaalne külg, helitaust, dialoogi paralingvistilised omadused) kirjeldavad remargid; 2) dialoogile autorikommentaari (tegelaiste iseloomustused, arutlused ja oma taotluste selgitamine, omatõlgendus) lisavad remargid (Epner 1994: 18–19).

„Polkovniku leses“ esineb mõlemasse rühma kuuluvaid remarke. Tegevuse mitteverbaalseid komponente kirjeldavad remargid on enamasti napid ja konkreetsed, autorikommentaari lisavad remargid on aga pisut pikemad ning sisaldavad valdavalt tegelaiste autoripoolset iseloomustust. Autori ja Remargi tegelaskujude olemasolu võimaldab remarkides pikemaid arutlusi ja omatõlgendust vältida. Üleüldse on nende

kahe tegelase, eriti Remargi füüsiline kohalolu näidendis üks peamisi põhjuseid, miks „Polkovniku lese“ remarke väga palju ei ole.

„Polkovniku lese“ remargid on oma olemuselt nii pigem romaniseerivad kui teatraliseerivad. Romaniseerivad on sellised remargid, mida luues autor on asunud jutustaja positsioonile ehk kirjeldab ja kommenteerib, kasutab narratiivseid struktuure ning suhtleb seekaudu lugejaga otse. Teatraliseerivad on sellised remargid, mida luues autor on asunud lavastaja positsioonile ehk kus on detailselt kirjeldatud kujutuslikku lavaesitust ja esiplaanil on teatrile eriomased väljendusvahendid. (Epner 1994: 19)

„Polkovniku lese“ remargid suhestuvad dialoogiga komplementaarselt ehk näidendi „remarkides antud mitteverbaalne informatsioon täiendab dialoogi“ (Epner 1994: 19).

Kõnealuse näidendi remargid paistavad eriti silma oma stiili ja keelekasutusega, kus autori sõnaosavus end taaskord selgesti ilmutab. „Polkovniku lese“ remargid on kujundirikkad ja teravmeelsed, mis muudab nad poeetilisteks ja säravateks. Teost läbiv koomika on varjamatuim vast just remarkides, kus autor on julgelt demonstreerinud oma „peaaegu ammendamatu varu koomilisi fraase“ (Peet 1980: 1027).

Olgu ülaltoodu tõenduseks toodud mõned näited:

- „Lese selja taha ilmub tema koduabilise kuju – arglik nagu algaja kerjuse palve“ (Smuul 1968: 98);
- „ilmub väimehe nägu – mõtlik, tark, kõrge lauba ja suurte kõrvadega, kuhu Lesk parajasti elamise õpetust sisse viib“ (Samas: 98);
- „ilmub noormees oma Roosi kõrvale – dramaturgi jaoks liiga tavaline, põlatud positiivse välimusega: nina, silmad, suu, siilisoeng, suured käed, peoülikond ja valge särk – rbl. 6.50“ (Samas: 99);
- „ilmub sõbranna nagu moderniseeritud ärkamisaeg“ (Samas: 99);
- „Ilmub noore arsti nägu, nii hea, et kuskile ei kõlba“ (Samas: 100);
- „Arsti tühi tool meenutab väljalöödud hammast“ (Samas: 115);
- „Ja tema lahkumist saadab sõjaväemuusika ta-ra-ra-ram ülemise ja alumise „do“ vahel“ (Samas: 118).

2.2.6. Eepilisus

„Polkovniku lesk“ on draamateos, millele on omane suur eepilisus. Näidendi eepilisus on tingitud peaausjalikult tõsiasjast, et tegu on monoloogilise teosega. Kõnealune näidend on karakterikeskne (pidades siinkohal silmas karakterit kui tegelaskuju), valdava osa teosest moodustab Lese hiidmonoloog, mistõttu on muidu draamale iseloomulik dialoogilisus suuresti välistatud. „Polkovniku lese“ monoloogiline vorm tingib selle, et sündmustest jutustatakse, mitte ei kujutata neid. Järelikult ei saa „Polkovniku lese“ puhul rääkida ka kõne tegevuslikkusest, mis samuti draamale omane on.

Siinkohal on paslik vaadata, kuidas üldse toimub draama episeerumine ehk lähenemine eepikale. Manfred Pfister on toonud välja kolm peamist teed: 1) lahendusele suunatuse kaotamine; 2) keskendatuse hülgamine; 3) draamateose endassesuletuse lõhkumine (Pfister 2000: 69–71).

Lahendusele suunatuse kaotamine toimub näidendi sündmustiku tasandil. Seesugusel teel saavutatud eepilisus väljendub näidendis nii: üksikstseenid on küllaltki iseseisvad ja pingeallikaks saab see, kuidas miski juhtub (protsess), mitte kuhu lõpuks välja jõutakse. Keskendatusest loobumine toimub draamateose poeetilise aegruumi tasandil ning kujutab endast püüdu valitud aimest võimalikult panoraamselt ja laiahaardeliselt esitada. Draama absoluutsuse ehk endassesuletuse lõhkumine toimub teose kunstilise kommunikatsiooni tasandil. (Epner 1992: 16–17) Viimase saavutamiseks kasutatakse eepilise kommunikatsiooni erinevaid tehnikaid nagu näiteks autori kui eepilise jutustaja sissetoomist, nii näidendi mänguväliste kui mängus osalevate tegelaste poolt esitatavate episeerivate elementide (proloog, epiloog, metakommentaariid) lisamist teksti ja teatris ka mitteverbaalsete episeerimisvõtete (näitleja ja rolli vahelist distantssi rõhutava näitlemissviisi kasutamine, teatrimehhanismi paljastamine) kasutamist (Pfister 2000: 71–84).

Kas ja kuidas ilmnevad need tendentsid „Polkovniku leses“? Kuigi „Polkovniku lese“ puhul võib rääkida teataval määral ka lahendusele suunatuse kaotamisest (oluline on Lese „portree“ loomise protsess), on kõnealuse näidendi eepilisuse allikaks eelkõige ikkagi fakt, et tegu on draamateosega, mis pole endassesuletud. Teatriillusiooni lõhuvad

siin Autori ja Remargi tegelaskujud, kes moodustavad teose kommentaaritasandi. Episeerivaid elemente (kõnealusel juhul proloogilaadseid sõnavõtte ja kõiksuguseid kommentaare) esitavad siin kord mänguväline (Remark), kord ise mängus osalev tegelane (Autor).

Anneli Saro aga leiab, et „Polkovniku lese“ peamine vahend loomaks võõritust (ja seekaudu eepilisust) on näidendi satiiriline stiil, mis aitab esitada sotsiaalset kriitikat kõigi näidendi tegelaste ja loomulikult Lese kuju kui fenomeni aadressil (Saro 2008: 141). Just satiir on vaatluse all käesoleva bakalaureusetöö järgmises alapeatükis.

2.2.7. Satiir

Satiir on „terav pilge isiku või ühiskonna pahede, nõrkuste ja puuduste pihta“ (Neithal 1999: 136). Satiiri eristab komöödiast igasuguse sallivuse puudumine lustlikkuse ja inimliku ebatäiuse suhtes. (RDLT 2006: 211) Erinevalt humoristist distantseerib satiirik end naerualusest. Satiiri on mitmesugust, pateetilisest tigidani. Tihti on see oma alatoonilt didaktiline. (Neithal 1999: 136–137) Sagedasti on satiir kirjandusteostes, eriti komöödiates juhuslik nähtus (Baldick 2004: 228).

„Polkovniku lesele“ omane satiir on aga teadlikult valitud ja kindla otstarbega. Smuul kirjutab satiirist ise nii: „Satiir kui kirjanduslik žanr ei tegele normidega, [...] vaid just normidest kõrvalekaldumisega. Satiir lahkab paiseid, avastab varjatud ohukoldeid, toob päevavalgele mineviku varjud“ (Smuul 1966). Lese kuju on just selline „kõrvalekalle“, tema isikuomadused ei ole küll ühiskonnas valdavad, pigem ikka erandlikud, kuid siiski omadused, mis on olemas ning millega Smuul leiab olevat vajaliku võidelda või vähemalt neid näidata ja nende olemasolu teadvustada. Satiir on kõnealusel juhul peamine selles võitluses kasutatav vahend.

Satiiri „Polkovniku leses“ on iseloomustatud kui „totaalset“ (Tonts 1990: 459), „sõjakat ja vaimukat“ (Tonts 1972: 586), „nuhtlevat, paljastavat ja naeruvääristavat“ (Alttoa 1967: 770). Smuuli satiir on kõnealuses teoses tõesti terav, paiguti lausa kuri. Villem Alttoa ja Anneli Saro märgivad „Polkovniku lese“ satiiri intellektuaalsust (Alttoa 1967: 770; Saro 2008: 148). Smuul kasutab julgelt nii irooniat, groteski kui hüperbooli,

kuid hoidub lahmivast ja salvavast sarkasmist. Autor kasutab, nagu ta ise ütleb, „satiirikute põhilist kirjanduslikku võtet: eituse eitust“ (Smuul 1966). Kõik, mida Lesk hindab ja positiivseks peab, on tegelikult väheoluline või lausa tühine ja ühiskonnas valdavalt taunitav, samas kui kõik, mida Lesk kui satiiriline kuju eitab ega millekski ei pea, on tegelikult oluline ja väärtuslik. Nii on „Polkovniku lesk“ vaadeldav ka kui didaktiline teos, kus „Smuuli arusaam humanismist, mille nurgakiviks on inimese väärikuse tunnustamine, väljendub [...] pöördpidi, satiirilise eituse kaudu“ (Annus jt 2001: 525).

2.2.8. Sisuline tasand

„Polkovniku lesk“ kujutab endast kriitikat ühele inimtüübile, mille esindaja Polkovniku lesk on, iseloomulike isikuomaduste pihta ning seekaudu nende nähtuste aadressil üldisemalt. Smuul ise on Leske kirjeldanud kui sotsiaalset probleemi, „polkovnikuleselikkuses“ ei näe ta aga midagi sensatsioonilist ega enneolematut, vaid midagi, mis on inimühiskonnas juba ammu olemas olnud (Smuul 1966). „Polkovniku lese“ kirjutamisaeg oli lihtsalt üks sobilikke hetki selle teema tõstatamiseks. Ülo Tonts on sellest kirjutanud nii: „„Polkovniku lesk“ seostus tihedalt kaasaegse ühiskonnaga ning nende aastate ühiskondlikule kliimale iseloomuliku kriitilise enesetunnetuse nõudega“ (Tonts 1979: 197). Nii on seletatav see, et Lese kuju oli lugejaini-vaatajaini jõudes üheaegselt avastuslik ja sisult uudne, kuid Lesk kui sotsiaalne nähtus siiski äratuntav ja aktuaalne (Tonts 1990: 458).

Nähtusteist, mis „Polkovniku leses“ naeruvääristamise ja kriitika osaks saavad, oli juba juttu näidendi nimegelast käsitlevas peatükis, nimelt esinesid need seal Leske iseloomustustavate sõnadena. Need on rumalus, tõusiklik väikekodanlikkus ja parasiitlus.

Leses on kehastunud inimlik rumalus, mis muudab selle kandja piiratuks ja väiklaseks, kellekski, kel muuhulgas puudub oskus end kriitilise pilguga kõrvalt vaadata. Enesekriitilisuse puudumine muudab taolise, polkovnikuleseliku rumaluse sõjakaks ja häbituks.

„Eesti kirjandusloos“ on leitud, et „Polkovniku leses“ avaldub filisterlik mentaliteet (Annus jt 2001: 525). See on väikekodanlik, kitsarinnaline ja enesega (põhjendamatult) rahulolev vaade elule, mis kõnealuses näidendis väljendub eriti selgesti Lese tõusiklikkuses ja upsakuses.

Kriitika osaliseks saab ka Lesele nii omane laiskus. Tööpõlguse tekitatud rohke vaba aja peab nii täitma kõiksuguste pseudoprobleemide leiutamine, mis funktsioneerib üheaegselt nii jõudeaja sisustaja kui jõudeolemise õigustajana. Polkovnikuleselik inimene üksnes tarbib, ta ei pruugi ilmtingimata kahjulik olla, kuid igasugune kasulikkus puudub tal kindlasti.

Lisaks äsjakirjeldatud kriitilist vaadet inimlikele pahedele sisaldavale primaarsele sisutasandile on „Polkovniku leses“ olemas ka metatasand, kus arutletakse põgusalt erinevate kirjandusega seotud teemade üle. See tasand pole küll kaugeltki nii mahukas kui näidendi peamine sisutasand, kuid väärib siiski, et sellel peatutaks.

Üks metateemasid, mis „Polkovniku leses“ esile kerkib, on siirus. Vaadelgem siinkohal kaht seda teemat puudutavat tekstikatket. Lese suust kuuleme järgnevat mõtet: „See on ju kõige tähtsam, eks ole, see siiruse kohisev allikas, mis meie kirjanduses, nagu räägitakse, mühisema hakkab korsetist taevavärvateni“ (Smuul 1968: 109). Autori tegelaskuju lisab omaltpoolt: „Ajaj, kus kirjanduses muutub suurmoeks oma isiklike hädade ja hingehaavade kratsimine siiruse sildi all [...]; ajaj, kus me vaikselt ja ürgeestlasliku visadusega tallame sügavat rada ümber enese naba nagu köies hobused ja oleme põlu alla pannud labased sõnad „poliitika“, „sotsiaalne“, „veendumus“, „ideaal“, ja ruttame „hurraa“ hüüdma ajale ilma kangelaste ja kangelastegudeta – sel ajaj ei saa autorilt nõuda, et ta oma teksti topiks igasuguseid aegunud asju“ (Samas: 114). Esimeses tsitaadis on tajuda kriitilisust siiruse moeteemaks muutumise suhtes, teises jälle osutatakse selle autori arvates kui mitte väärle, siis liiga kitsale kasutamisele. Selle asemel, et siiralt üksnes igapäevastest pisiasjadest ja individuaalseist läbielamistest kõnelda, võiks autori arvates julgemalt kirjutada ka laiemaist ühiskondlikest ja inimlikest teemadest ning lubada enesele ka idealismi.

Võimaluse kirjanduse kohta sõna võtta on kõnealuses näidendis saanud ka Remark, kelle selleteemaline arutlus kõlab nii: „[...] peavad tütre tütar ja ta kallim sedamoodi

mängima, et nad autori tekstist, mida neil üldse pole, kogu rikkuse ja allteksti välja tooksid. [...] Muidu võidakse hiljem kirjutada, nagu sageli kirjutatakse, kui autor annab näitlejale suurepärase ja rikka teksti – „Ma olin klubis.“ – „Ma lähen kohviku.“ – „Tuled ka?“ – „Ei tule, pea valutab.“ – „Mis sa ütlesid?“ – „Möga.“ – „Ah nii!“ –, kui autor annab näitlejale taolise rikka teksti ja näitleja ei suuda selles tabada uut, kaasaegset „olla või mitte olla“, siis kirjutatakse, et näitleja ei avanud kõiki tekstis olevaid võimalusi, autori erakordselt sügavat allteksti“ (Smuul 1968). Siinkohal tulevad lisaks kirjandusele teksti sisse veel ka sellised teemad nagu teater (eriti näitleja) ning kirjandus- ja teatrikriitika. Autor ironiseerib siin liigse tähenduslikkuse otsimise üle ilukirjandusliku teksti igast pisimastki lausest ning tundub, et kutsub nii kaudselt kirjandusest ja teatrist kirjutajaid oma lähenemist muutma.

Üht-teist „metatasandlikku“ on ka Autori ja Lese tegelaskujude omavahelises suhtes. Autori ja Lese komplitseeritud vahekord illustreerib olukorda, kus kunstnik kaotab oma loodu üle kontrolli. Selle fenomeni avaldumist, piltlikuks saamist „Polkovniku leses“ on täheldanud näiteks Anneli Saro (2008: 141).

Kuna taolised metatasandilised kommentaarid on oma olemuselt midagi, mis on pigem omased postmodernistlikule kirjandusele, pole väga üllatav, et „Polkovniku lese“ ilmumise ajal oldi neis pisut kahtlevad. Helene Siimisker näiteks peab metatasandi sissetoomist vaatlusalusesse teosesse üleliigseks ja sõnab: „Üldse näib, et luuletused luuletamisest ja luulest on nakatanud ka prosaisti [Smuuli – J. L.] pisut üleliia kirjutamise asemel kirjutamisest kirjutama!“ (Siimisker 1966). Taoline reaktsioon on peaaegu irooniline, sest on Smuuli metakriitilised kommentaarid „Polkovniku leses“ suunatud ju oma kaasaja kirjandussituatsiooni pihta ja oleksid seega olnud kõige mõistlikumad arutada sel samal kaasajal.

Kokkuvõte

Käesolevas bakalaureusetöös oli vaatluse all Juhan Smuuli 1965. aastal kirjutatud ja ilmunud näidend „Polkovniku lesk ehk Arstid ei tea midagi“. Töö esimeses peatükis loodi taust Smuuli draamaloomingule tema näitekirjaniku tegevuse aegse (1950.– 1960. aastad) Eesti kirjandussituatsiooni tutvustamisega, misjärel iseloomustati kõnealuse kirjaniku dramaturgiat lühidalt.

Smuuli draamaloomingule on omased aktuaalsed teemad ja ühiskondlikkus, ideelisus, vormimängulisus, sündmustevähesus ja sõnakesksus, värvikas sõnakasutus, eepilisus ja koomika. Kõik nimetatud Smuuli dramaturgiale iseloomulikud tunnused on vähemal või suuremal määral esindatud ka näidendis „Polkovniku lesk“. See ilmneb käesoleva bakalaureusetöö teises ja keskses peatükis, mille moodustab kõnealuse näidendi analüüs.

Analüüsiosas arutletakse esmalt selle üle, milline võiks olla „Polkovniku lesk“ žanriline määratlus ja jõutakse tõdemuseni, et kõige paremini sobivad seda näidendit kirjeldama sõna „monoloogiline“ ja sõnapaar „satiiriline komöödia“, mille liitmisel saadakse tulemuseks „monoloogiline satiir(iline komöödia)“. Lühidalt peatutakse ka näidendi autoripoolsel žanrimäärangul „pilte elust“, mis leitakse eelkõige teksti kunstilist eripära rõhutavat.

Sellele järgneb tegelemine kõnealuse näidendi kompositsiooniga. Tegu on kaheosalise rangelt vaatustesse ja piltidesse jagamata draamatekstiga, mis on oma olemuselt avatud vormiga draamateos. Näidendi avatud vormist annavad tunnistust keskse konflikti ja ammendava lõpu puudumine ning tõsiasi, et seal pole püütud luua terviklikku illusiooni. Illusoorsed on küll Lesk ja tema vaikivad külalised, kuid mitte Autori ja Remargi tegelaskujud, kelle loodav kommentaaritasand on nii peamine takistus tervikliku illusiooni tekkimisel. Analüüsiosa kolmandas alajaotuses on tähelepanu keskmes „Polkovniku leses“ esitatav lugu. Kõnealune näidend on

sündmustevaene, seal on suur osakaal vahendatud tegevusel.

Kõige pikemalt ja põhjalikumalt peatutakse näidendi tegelastel. See on tingitud sellest, et „Polkovniku lesk“ on peategelasekeskne teos. Nii saab oodatult enim tähelepanu teksti nimategelane Polkovniku lesk, kelle näol on tegu tüüptegelasega, kellele on omased sõjakus, rumalus, tõusiklikkus ja upsakus ning kes enesele tähelepanu püüdmiseks ja töölkäimise vältimiseks endale pidevalt uusi haiguseid leiutab. See viib konfliktideni arstide ja teistegi kaasinimestega, kelle suhtes Lesk väga kriitiline on, kuid kelle kriitikat ta ise sugugi ei talu. Lesk kuju kui fenomen on ühekorraga nii üleaegne kui teose kirjutamisajal aktuaalne nähtus.

Lisaks Lesele analüüsitakse ka Autori ja Remargi tegelaskujusid. Oluline märksõna neis tegelaseanalüüsides on võim. Autor on ülemuslikum kui Remark ning Lesk omakorda ülemuslikum kui Autor. Sellised võimuvahekorrad loovad näidendisse kerge konfliktsuse loojafiguuri (Autori) ja tema loomingu (Lese, vähemal määral ka Remargi) vahel.

Seejärel on vaatluse all „Polkovniku lese“ remarktekst, mis paistab silma oma kujundirikkuse ning värvika ja humoorika sõnakasutusega ning siis näidendi suur eepilisus, mis on tingitud eelkõige teose monoloogilisest vormist ja kommentaaritasandi sissetoomisest teksti. Analüüsiosa eelviimane alajaotus keskendub teoses esinevale satiirile, mis on üks kõnealuse draamateksti iseloomulikumaid märksõnu ning mis funktsioneerib selles näidendis kui peamine vahend, millega polkovnikuleselikkude mentaliteeti rünnata.

Analüüsi lõpetab näidendi sisulise tasandi avamine. „Polkovniku lesk“ kujutab endast polkovnikuleselike iseloomuomaduste kriitikat ehk teose primaarseks sisutasandiks on inimlike pahede kritiseerimine. Tähelepanuta ei jää ka näidendis sisalduv metatasand, kus tegeletakse põgusalt paari kirjandusega seotud teemaga.

Äsjakirjeldatu valguses võib väita, et käesolev bakalaureusetöö täitis sissejuhatuses püstitatud eesmärgi näidendit „Polkovniku lesk ehk Arstid ei tea midagi“ võimalikult laiahaardeliselt käsitleda. Kõnealust draamateksti vaadeldi nii selle sisust kui vormist lähtuvalt ning seda tehti teksti varajasemaid käsitlusi ja siinkirjutaja omapoolset panust ühildades.

Käesolev „Polkovniku lese“ käsitus pole aga kaugeltki ammendav. Lisaks sellele, et siin bakalaureusetöös sisalduvaid teemasid on kindlasti võimalik veelgi põhjalikumalt vaadelda ja siinkirjutaja mõttekäike edasi arendada, on teemasid, mis käesolevas töös peaaegu või üldse tähelepanuta jäid. Näiteks, kas „Polkovniku lesk“ on mõjutatud teistest kirjandusteostest (ehk ka seal esineb intertekstuaalsust) ning kui jah, siis millistest ja mil määral; „Polkovniku lese“ positsioon Smuuli (draama)loomingus vms. Ka on edaspidi võimalik „Polkovniku lese“ vaatlemine mõnest kindlast teooriast lähtuvalt või mõnd spetsiifilist metoodikat kasutades.

The analysis of Juhan Smuul's play *Polkovniku lesk ehk Arstid ei tea midagi*

Summary

The topic of this bachelor's thesis is Juhan Smuul's play *Polkovniku lesk ehk Arstid ei tea midagi* (*The Colonel's Widow, or The Doctors Know Nothing*), written and published in 1965. Although it is one of the most remarkable and most discussed dramatic texts in Estonian literature from the 'thaw' period, the play has not yet been the subject of a thorough study. This paper intends to be one.

The aim of this bachelor's thesis is to analyze Smuul's *Polkovniku lesk* as extensively as possible, focusing on both the play's content and form. Due to this, no particular hypothesis is presented in this paper.

This bachelor's thesis is divided into two parts. The first chapter introduces the literary situation in Estonia during the 1950s and 1960s (the period of time when Smuul wrote his plays) and then presents a short overview of qualities characteristic to Smuul's dramatic texts. This chapter is largely referative.

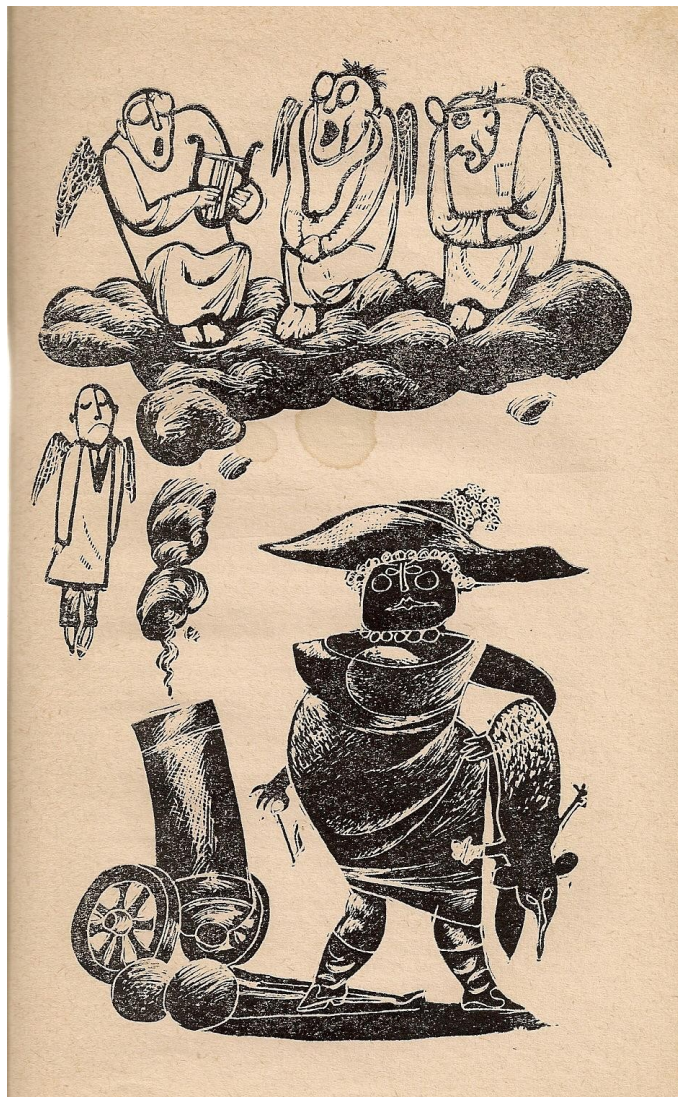
The second and main chapter of the paper contains the textual analysis of *Polkovniku lesk*, which is preceded by background information about the play. The analysis is divided into eight parts, focusing on the determination of the play's genre, its composition, story, characters, stage directions, the play's extensive epic qualities, its satirical essence and purport, respectively.

Polkovniku lesk is a satirical comedy. It is almost a monodrama, which is also the main reason why the play has such a high degree of epicness. The central element of the play is its titular character – the Widow, a parvenu bourgeois. She is a type, a representation of certain negative qualities found in society, attributes such as foolishness, bellicosity and conceit. Thus, the play can be viewed as a social critique.

The primary instrument of delivering this kind of critique, in this case, is satire. It is also important to note that *Polkovniku lesk* is a play which does not aim to create consistent theatrical illusion as it contains a commentary level.

The analysis presented in this bachelor's thesis is not conclusive and leaves room for further discussion, but hopes to serve both as an abstract and expansion of arguments made about the play by authors who have written about it before, as well as a source for new and more thoroughly developed ideas concerning the play.

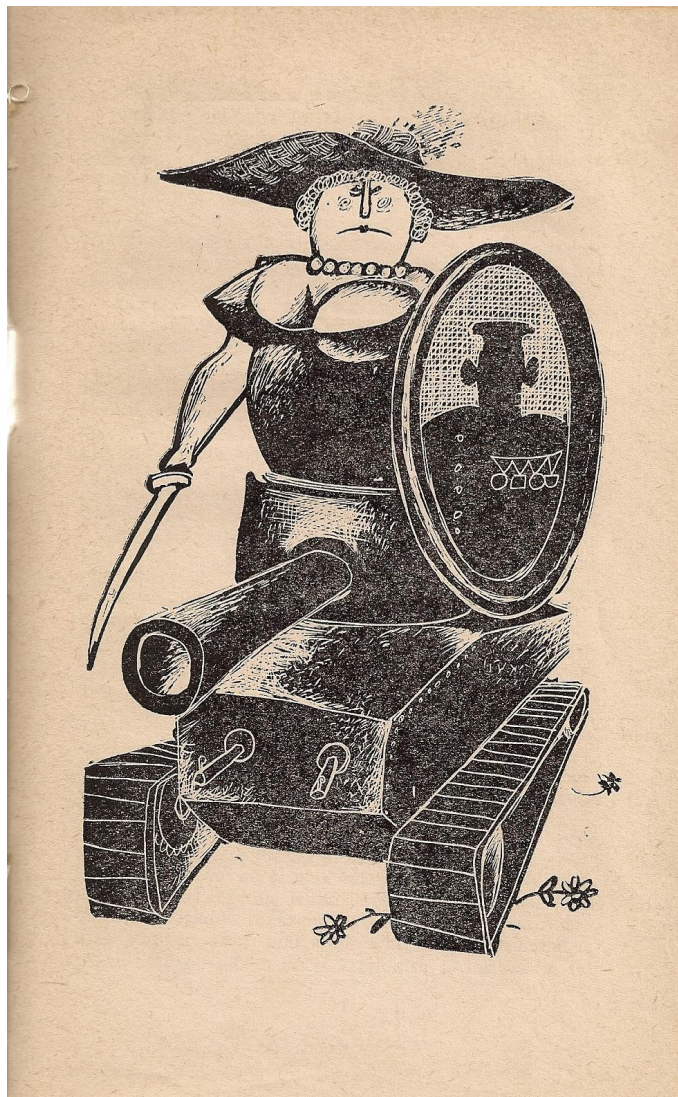
Lisa 1



Edgar Valteri illustratsioon Juhan Smuuli teosele „Muhu monoloogid. Polkovniku lesk“ (1968), lk 103.

Piltlikustatud kujutus Polkovniku lese „sõjast“ arstide vastu, mis on laastanud juba nii mõnegi arsti tervise ja võtnud paarilt lausa elu.

Lisa 2



Edgar Valteri illustratsioon Juhan Smuuli teosele „Muhu monoloogid. Polkovniku lesk“ (1968), lk 120.

Polkovniku lese sõjakus piltikustatud kujul.

Kirjandus

- Alttoa, Villem* 1967. Juhan Smuuli dramaturgiast. – Looming nr 5, lk 760–770.
- Annus jt = Annus, Epp, Luule Epner, Ants Järv, Sirje Olesk, Ele Süvalep, Mart Velsker* 2001. Eesti kirjanduslugu. Tallinn: Koolibri.
- Baldick, Chris* 2004. The concise Oxford dictionary of literary terms. Oxford: Oxford University Press.
- Brauneck, Manfred, Gérard Schneilin* 2001. Theaterlexikon. 1, Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- EKA V,1* = Eesti kirjanduse ajalugu: viies köites. 5. köide, 1. raamat, Eesti nõukogude kirjandus. Toim. Maie Kalda, Endel Sõgel. Tallinn: Eesti Raamat.
- Epner, Luule* 1992. Draamateooria põhiprobleeme I. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus; dspace.utlib.ee/dspace/bitstream/10062/3725/1/draama1.pdf.
- Epner, Luule* 1994. Draamateooria põhiprobleeme II. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus; dspace.utlib.ee/dspace/bitstream/10062/3726/1/draama2.pdf.
- Epner, Luule* 2008. Socialist realism: theory versus reality. – Back to Baltic memory: lost and found in literature 1940–1968. Ed. Eva Eglāja-Kristone, Benedikts Kalnačs. Rīga: Latvijas Universitāte. Literatūras, folkloras un mākslas institūts, pp. 113–128.
- Ird, Kaarel* 1972. Juhan Smuulist. – Noorte Hääl 18. veebr., nr 41.
- Kalnačs, Benedikts* 2008. Baltic drama during the 'thaw'. – Back to Baltic memory: lost and found in literature 1940–1968. Ed. Eva Eglāja-Kristone, Benedikts Kalnačs. Rīga: Latvijas Universitāte. Literatūras, folkloras un mākslas institūts, pp. 152–169.
- Laasik, Andres* 2002. Pāris mehine polkovniku lesk. – Eesti Päevaleht 28. veebr., lk 14.
- Luik, Hans* 1965. Otsingutest meie dramaturgias ja „Polkovniku lesest“. – Rahva Hääl 19. dets., nr 299.
- ME* = Molodjož Estonii 2005. – Estonskaja pjessa v Latvii. 18. aprill, lk 16.
- Neithal, Reet* 1999. Mis on mis kirjanduses: kirjandusterminite leksikon keskkoolile.

Tallinn: Koolibri.

Panso, Voldemar 1972a. Smuuli näidendid ja nende lavalepanek. – Kultuur ja Elu nr 2, lk 12–18.

Panso, Voldemar 1972b. Näidend teatri poolt vaadatuna. – Looming nr 6, lk 997–1005.

Peet, Mari 1970. Jooni draamateoste struktuuri kujunemisest. – Keel ja Kirjandus nr 6, lk 321–328.

Peet, Mari 1980. Arupidamine Juhan Smuuli näidendisüžeede üle. – Looming nr 7, lk 1023–1027.

Pfister, Manfred 2000. The theory and analysis of drama. Cambridge: Cambridge University Press.

Raun, Alo 2006. Eile avati kirjanik Smuuli Tallinnast Muhu saarele viidud kuju. – Postimees 20. juuli.

RDLT = The Routledge dictionary of literary terms 2006. Ed. Peter Childs, Peter Fowler. London; New York: Routledge.

Rähesoo, Jaak 1995a. See maailm ja teised. – Hecuba pärast: kirjutisi teatrist ja draamast 1969–1994. Tartu: Ilmamaa, lk 15–53.

Rähesoo, Jaak 1995b. Tagasivaade: Kraamimispäev. – Hecuba pärast: kirjutisi teatrist ja draamast 1969–1994. Tartu: Ilmamaa, lk 267–312.

Rähesoo, Jaak 1999. Estonian Theatre. Tallinn: Eesti Teatriliit.

Rähesoo, Jaak 2011. Eesti teater. Esimene köide. Tallinn: Eesti Teatriliit.

Saro, Anneli 2008. The epic theatre of Juhan Smuul: a censor's report. – Back to Baltic memory: lost and found in literature 1940–1968. Ed. Eva Eglāja-Kristone, Benedikts Kalnačs. Rīga: Latvijas Universitāte. Literatūras, folkloras un mākslas institūts, pp. 129–151.

Siimisker, Helene 1966. Mitte arvustuseks, pigem pisuhännaks. – Sirp ja Vasar 11. veebr., nr 6.

Smuul, Juhan 1965. Polkovniku lesk ehk Arstid ei tea midagi. – Rahva Hääl 22. aug., nr 198.

Smuul, Juhan 1966. Satiiri peab õigesti mõistma. – Edasi 29. det., nr 304.

Smuul, Juhan 1968. Muhu monoloogid. Polkovniku lesk. Tallinn: Eesti Raamat.

- Smuul, Juhan* 1982. Autobiograafia. Tallinn: Eesti Raamat.
- Smuul, Juhan* 1990. Teosed VI. Näidendid. Filmistsenaarium. Tallinn: Eesti Raamat.
- Tarassenkov, A.* 1948. Nõukogude kirjandus sotsialistliku realismi teel. – Looming nr 8, lk 960–977.
- Tonts, Ülo* 1972. Juhan Smuuli värsi- ja draamaloomingust. – Keel ja Kirjandus nr 10, lk 577–589.
- Tonts, Ülo* 1979. Juhan Smuul: lühimonograafia. Tallinn: Eesti Raamat.
- Tonts, Ülo* 1990. Kommentaare. Juhan Smuul näitekirjanikuna. – Smuul, Juhan. Teosed VI. Näidendid. Filmistsenaarium. Tallinn: Eesti Raamat, lk 435–462.
- Veispak, Teet* 2009. Lesk, kes polegi polkovniku lesk. – Postimees 18. dets., lk 19.